

DIE RELIEFS DER CAPPELLA DEL SANTO IN PADUA
Quellenstudien und Untersuchungen
zu ihrer Ikonographie

Peter Stepan

Diss. München
1982

DIE RELIEFS DER CAPPELLA DEL SANTO IN PADUA

Quellenstudien und Untersuchungen

zu ihrer Ikonographie

I N A U G U R A L - D I S S E R T A T I O N

zur Erlangung des Doktorgrades

der Philosophie

an der Ludwig-Maximilians-Universität

zu München

vorgelegt von Peter S t e p a n

aus Kirchheimbolanden

Referent: Prof. Dr. Norbert Huse

Korreferent: Prof. Dr. Hans Belting

Tag der mündlichen Prüfung: 12. Juli 1982

I N H A L T

Seite

Einleitung

Benutzungshinweis

A Analyse des Dokumentenmaterials

I.	Dokumente zur Geschichte der Cappella del Santo bis zu ihrem Neubau (1500) (Dokumente, S. 275-286)	1
II.	<u>Dokumente zu den einzelnen Reliefs</u>	
1.	Die drei Lombardi-Reliefs und das zweite Relief Jacopo Sansovinos (Dokumente, S. 287-302)	27
2.	Die Minelli-Reliefs und Jacopo Sansovinos erstes Relief (Dokumente, S. 303-311)	46
3.	Das Relief Giammaria Moscas und Paolo Stellas - Das "Glas-Wunder" (Dokumente, S. 312-316)	59
4.	Das Relief Giovanni Dentones und Silvio Cosinis - Das "Wunder der geretteten Ehefrau" (Dokumente, S. 317-322)	64
5.	Das Relief Danese Cattaneos und Girolamo Campagnas - Das "Wunder von Lissabon" (Dokumente, S. 323-346)	72
III.	<u>Auftraggeber und Künstler, Vertragsstrukturen und Verfahrensweisen bei der Ausstattung der Cappella del Santo</u>	
1.	Zur Organisationsstruktur der "Fabrica" für den Neubau der Cappella del Santo	93
2.	Modelle	100
3.	Material und Transport	107
4.	Honorare und Zahlungsmodi	114
5.	Signaturen	123

B Ikonographische Untersuchungen

I.	Zur Ikonographie der Einzeldarstellungen	128
	- Quellentexte und Bildzyklen	
1.	Wunder von Ferrara (Antonio Lombardo)	139
	(Quellentexte, S. 347)	
2.	Bein-Wunder (Tullio Lombardo)	153
	(Quellentexte, S. 348-351)	
3.	Übergabe des Ordensgewandes (A. Minelli)	161
	(Quellentexte, S. 352-355)	
4.	Wunder des Geizhalses (Tullio Lombardo)	170
	(Quellentexte, S. 356)	
5.	Glas-Wunder (Mosca/Stella)	178
	(Quellentexte, S. 357/58)	
6.	Die Erweckung des Knaben Parisio (Minelli/ Sansovino)	184
	(Quellentexte, S. 359-362)	
7.	Wunder der erretteten Ehefrau (Dentone/ Cosini)	191
	(Quellentexte, S. 363/64)	
8.	Erweckung des Mädchens Eurilia (Sansovino)	195
	(Quellentexte, S. 365)	
9.	Wunder von Lissabon (Cattaneo/Campagna)	205
	(Quellentexte, S. 366-368)	
II.	Die Ikonographie des Gesamtzyklus	210
C	<u>Die Marmorintarsien der Lünetten</u>	217
D	<u>Der Reliefstil der Cappella del Santo und seine Vorläufer</u>	228
E	<u>Zur Rolle des Reliefs in der Kunsttheorie der Renaissance</u>	246
F	<u>Zur Neudatierung von Tullio Lombardos erstem Relief für die Cappella del Santo, der Dar- stellung des BEIN-WUNDERS (1505)</u>	251

A n h a n g

I	Die Paduaner Dokumente zu den Reliefs	275
II	Die Quellentexte aus den Antonius-Viten	347
III	Verzeichnis der Abbildungen	370
IV	Bildteil	

Einleitung

Die Cappella del Santo in der Basilica di S. Antonio zu Padua gehört zu den Bauten der Hochrenaissance, in denen die Gattung Relief im großen Maßstab zur Wirkung gelangt. Es gibt kaum eine zweite architektonisch-plastische Anlage, die zu grundlegenden Fragen der Skulptur - ihren Entstehungsbedingungen, Werkprozessen zu Vertragsstrukturen oder sozialgeschichtlichen Fragestellungen - ähnlich profunde Auskünfte erteilen kann wie das mittlerweile zu stattlichem Umfang angewachsene Dokumentenmaterial zur Cappella del Santo.

Eine erste Sichtung der Quellen zur Heiligenkapelle in Padua unternahm Bernardo Gonzati in seinem grundlegenden Werk über den Santo.¹⁾

Seine Interpretation der Dokumente und Deutung der Entstehungsgeschichte der Reliefs bleiben bis in die neuere Zeit verbindlich. Wenige Forscher unternahmen den Versuch, unsere Kenntnisse von der Geschichte der Cappella durch neue Recherchen in den Paduaner Archiven zu vervollständigen.

Erice Rigoni veröffentlichte mehrere Aufsätze, die sich ganz oder teilweise auf die Reliefs beziehen.²⁾ Durch Korrekturen an der Deutung einiger Urkunden revidierte er v.a. die Frage des Architekten der Renaissance-Kapelle und steuerte eine Reihe neuer wichtiger Dokumente über das Relief Giovanni Dentones bei. Pietrogrande und W. Timofiewitsch lieferten Beiträge zum Relief Danese Cattaneos.³⁾

1) Bernardo Gonzati, O.F.M.Conv., La basilica di S. Antonio di Padova descritta ed illustrata, Padua 1852 (zit. Gonzati).

2) Rigonis Aufsätze wurden gesammelt publiziert in "L'Arte rinascimentale a Padova", Padua 1970 - spätere Seitenangaben beziehen sich auf diese Ausgabe.

3) L. Pietrogrande, Francesco Segala, Bolletino del Museo Civico di Padova, 1942-54, S. 111-36.
W. Timofiewitsch, Girolamo Campagna - Studien zur venezianischen Plastik um das Jahr 1600, München 1972.

Den intensiven, jahrzehntelangen Quellenstudien Antonio Sartoris ist es zu verdanken, daß die Forschung seit 1976 in eine immense Vielfalt von neuen Dokumenten zur Kunst Paduas Einblick nehmen kann.¹⁾ Ein nicht unbeachtlicher Teil bezieht sich unmittelbar auf die Reliefs der Cappella del Santo, demgegenüber B. Gonzatis Quellen nur einen Ausschnitt darstellen.

In einer Reihe früherer Veröffentlichungen, Beiträge zur Donatello-Forschung, der Cappella di San Felice etc., hatte Sartori (gest. 1970) die neueingesehenen Dokumente sogleich kommentiert und bearbeitet. Seit der Edition von Sartoris Dokumenten durch Clemente Fillarini (1976) stand eine Untersuchung der Quellen der Cappella del Santo noch aus. Die vorliegende Arbeit versucht, diese Forschungslücke zu schließen.

Die umfangreichen Vorarbeiten Antonio Sartoris konnten durch eigene Studien im Archivio dell'Arca und Archivio di Stato zu Padua punktuell ergänzt und in Details korrigiert werden.

Es ist möglich geworden, das bisherige Bild der Kunstgeschichte von den Reliefs durch viele Aspekte zu bereichern. In einigen Punkten haben sich Korrekturen und Neuinterpretationen ergeben. Das Quellenmaterial setzt sich aus den allgemeineren Einträgen im "Librodelle entrate e spese" (Archivio dell'Arca), Beschlußfassungen, Briefen und vor allem Künstlerverträgen zusammen. Letztere sind jeweils auch notariell zu den Akten genommen worden (Archivio di Stato).

Es handelt sich insgesamt um einen sehr qualifizierten und geschlossenen Komplex von Dokumenten. Die Begrenztheit des Zeitraums (von 1500 bis 1576) sowie der enge Bezugsrahmen erlauben es, neben der Entstehungsgeschichte jedes einzelnen Reliefs auch übergreifende Fragestellungen zu behandeln: Modelle, das Materialproblem, Zahlungsmodalitäten oder die Frage der Signaturen.

1) Antonio Sartori, O.F.M.Conv., Documenti per la storia dell'arte a Padova, herausgegeben von Clemente Fillarini, Vicenza 1976 (zit. Sartori).

Ebenfalls neu ist eine Untersuchung der über den neun Großreliefs befindlichen Marmorintarsien, die erstmals fotografisch erfaßt wurden. Die Quellen erlauben auch bei diesen bildhauerischen Arbeiten Zuschreibungen und Datierungen.

Die aus der Analyse der Dokumente resultierende Neu-datierung von Tullio Lombardos Darstellung des "Bein-Wunders" (1505) bot den Anlaß, das Untersuchungsergebnis stilkritisch mit anderen Werken des Bildhauers in Beziehung zu setzen.

Die vorliegende Untersuchung versucht nicht als erste, die Marmorreliefs der Cappella del Santo auch ikonographisch zu behandeln. Bisherige Untersuchungen blieben jedoch meist unvollständig, da die Darstellungen der Cappella innerhalb einer Reihe anderer Verbildlichungen zur Antoniuslegende erörtert und die Reliefs daher nur gestreift wurden. Außerdem sind die zur möglichst vollständigen Deutung unabdingbaren Antoniusviten nur begrenzt berücksichtigt worden. Die optimale Erfassung der auf die Antonius-Wunder bezüglichen Textstellen der verschiedenen Heiligenviten wird durch den Umstand erleichtert, daß mittlerweile fast alle Legenden seit dem 13. Jh. in kritischen Editionen vorliegen.

Neben dem Quellenmaterial zur Entstehungsgeschichte umfaßt der Anhang dieser Arbeit daher auch eine Sammlung von Textvarianten zu den verschiedenen Antonius-Wundern.

Die auf der Basis einer ikonographischen Untersuchung der Themen mögliche Analyse der Reliefs versucht, mehr als in den monographischen Erörterungen der Werke möglich, den Kontext der Cappella stärker zu berücksichtigen. Einflußmöglichkeiten von früheren auf spätere Reliefs sind sichtbar, wenn die Plazierung eines Werkes innerhalb der Chronologie der Ausstattung in Rechnung gestellt wird. Spätere Werke können als "Stellungnahmen", positive oder negative Kritik von Leistungen der Vorgänger gedeutet werden.

Die Grundlage der Untersuchung der Reliefs bildet jedoch ein Verständnis der Geschichte der Cappella del Santo insgesamt, vom Trecento bis zu ihrem Neubau (1500). Diese Perspektive soll am Anfang dieser Arbeit stehen.

B e n u t z u n g s h i n w e i s e

Die vorliegende Arbeit führt kein System für die Numerierung der Dokumente zu den Reliefs der Cappella del Santo ein.

Der Bezug zwischen dem laufenden Text und den Quellen wird über das jeweilige D a t u m und die Seitenzahl der betreffenden Publikation hergestellt.

Die Behandlung der Reliefs erfolgt im dokumentarischen sowie ikonographischen Teil nach der C h r o n o l o g i e ihrer Entstehung.

Verweise innerhalb des Textes sind mit der Seitenzahl und dem Zusatz i.T. (im Text) gekennzeichnet.

Die Randnummern (B.1 usw.) verweisen auf die Abbildungen im Anhang.

Abkürzungen:

AdA - Archivio dell'Arca
ASF - Archivio di Stato di Firenze
ASP - Archivio di Stato di Padova
ASV - Archivio di Stato di Venezia
AVP - Archivio Vescovile di Padova
reg. - registro
s. - soldi
sc. - scultore
t. - tomo
v. - verso

A Analyse des Dokumentenmaterials

Dokumente zur Geschichte der Cappella del Santo des Trecento bis zu ihrer Erneuerung im Jahr 1500 (Dokumente, S. 275-286)

Das Antonius-Mausoleum der Basilica del Santo in Padua, die Cappella del Santo, ist in der noch heute sichtbaren Gestalt ein Werk des 16. Jahrhunderts. Der Heiligenkapelle der Hochrenaissance war ein Bau des Trecento vorausgegangen, der einer seit dem Jahre 1500 stattfindenden Neuplanung weichen mußte. Die Erbauung der gotischen Antoniuskapelle ist eng verknüpft mit der als dritter Translation bekannten letzten Umbettung der Antoniusreliquien am 15. Februar 1350.¹⁾

B.1/2

Im Gegensatz zum Bau der Cappella di San Giacomo (S.Felice), der nur wenige Jahrzehnte später erfolgte, sind für die Heiligenkapelle keine ausführlichen Bauurkunden erhalten. Der Architekt ist nicht überliefert.

B.3/4

Die Baugestalt der in der Mitte des 14. Jhs. errichteten Cappella del Santo läßt sich aus indirekten Hinweisen erschließen, welche die Dokumente zum Bau der Cappella di S. Giacomo enthalten. Auch die Überbleibsel der alten Heiligenkapelle bieten Anhaltspunkte für ihre Rekonstruktion: Zehn Säulen aus rotem veronesischem Marmor, die einstmals die Cappella trugen, stützen heute den Portikus der Kirche S.Maria dei Servi in Padua.²⁾

1) Vgl. L. Puppi, La Basilica del Santo, in: Padova - Le chiese dal IV al XVIII secolo, Vicenza 1975, S. 186.

M. Ch. Ganguzza Billanovich, La Cappella della Madonna Mora e dell'Arca in un nuovo documento del XIV secolo, Il Santo 1967 (I), S. 67-79. Allgem. zur Baugeschichte der Basilica. H. Dellwing, Der Santo in Padua - Eine baugeschichtliche Untersuchung, Mitteilungen d. Kh. Inst. in Florenz 1975, S.197-240.

2) Vgl. Gonzati, La Basilica .., Doc.24 (nicht im Anhang)

Für die Frage nach der Anzahl der Bildfelder bzw. Interkolumnien ist es erforderlich, die Verteilung der Säulen in der Cappella zu klären. Gonzati schlug vor,¹⁾ daß jeweils vier Säulen die Fassade und die Rückwand gestützt hätten, jeweils eine Säule sei an den Seiten aufgestellt gewesen. Analog dem Neubau des 16. Jhs., der zwölf Säulen verwendet (jeweils zwei für die Seitenwände), hätten sich fünf Interkolumnien an der Vorder- und Rückseite ergeben.

B.5

Die Annahme, daß die Frontseite sechs Säulen, die Rückwand vier und die Seiten keine Säulen aufgewiesen haben, hat meiner Ansicht nach eine höhere Wahrscheinlichkeit. Die Cappella di S.Giacomo (S.Felice), die seit 1372 gegenüber der Cappella del Santo entstand (s.u.), wurde in vieler Hinsicht nach dem Vorbild der Heiligenkapelle gestaltet (u.a. wurden auch die 5 Tabernakelnischen der Fassade übernommen).

Andriolo de Sanctis verwendete für Fassade und Rückwand jeweils sechs Säulen, von denen vier in den Ecken postiert wurden. Da nicht die Seitenwände, sondern nur die Rückwand mit Blendarkaden verkleidet wurden, mußten keine seitlichen Stützen eingebaut werden. Die vorhandenen Interkolumnien waren gleich weit im Abstand.

B.5

Nach der These Gonzatis hätten in der Cappella del Santo des Trecento vier seitliche Interkolumnien eine beträchtliche Überweite gehabt.

Es sei die Annahme ausgesprochen, daß überhaupt keine seitlichen Blendarkaden vorhanden waren. Die Cappella di San Giacomo hätte nach dem Vorbild der Heiligenkapelle nur die Rückwand verkleidet und auf eine architektonische Gliederung der Wangenmauern verzichtet. Die Aufstellung von sechs Säulen in der Front wäre ebenfalls dem Bauvorbild entlehnt worden. Zusätzlich wurden in der Rückwand zwei Ecksäulen eingebaut.

1) Gonzati, S. 36

Die These, daß sich in der alten Heiligenkapelle nur eine vordere und rückwärtige Säulenreihe befand, könnte ein Dokument vom 2. Januar 1500 belegen, das den Abriß des Trecento-Baus beurkundet. Dort ist nur der Abriß von Säulen in der Front und Rückseite vermerkt: "Removeri debeat facies ipsius capellae a parte versus ecclesiam, quae est de gipso confecta, et pro maiori et decentiori ornatu apponantur sex columnae, remotis illis quae de praesenti sunt ..".¹⁾

Der Neubau der Kapelle sollte aber entgegen diesem Beschluß nicht sechs, sondern nur vier Säulen an der Front aufweisen. Dieser Planwechsel könnte mit dem Hinweis auf den Vorgängerbau erklärt werden, von dem in dieser Phase noch ein Einfluß ausgeht.

Treffen diese Annahmen zu, so hätte die Antoniuskapelle des 14. Jhs. an der Rückwand fünf Interkolumnien und somit fünf Bildfelder aufgewiesen. Die Seiten boten für jeweils eine große Darstellung oder mehrere kleinformatigere Darstellungen Platz.²⁾

Es liegt eine zeitgenössische Quelle vor, welche die Ausmalung der Cappella erwähnt. In einem Testament vom 15. März 1430 wird eine Schenkung vollzogen "pro ornamentu arce beati antonii confessoris, et in dicto opere solummodo scilicet cohoperture super ipsam arcam vel picture ipsius operis aut frontespicii faciendi".³⁾ Dieses Testament wird 1361 erneuert, ohne daß die Fassade oder die Decke der Kapelle neuerlich erwähnt worden wären. Es ist daraus zu schließen, daß die

1) Vgl. S. 15 i.T.

2) Vgl. S. 210 i.T.

3) Zit. nach G. Bresciani Alvarez, Stefano da Ferrara..., *Memorie della Accademia Padovina...*, 1962, S. 326. An dessen Material orientierte sich auch C.C. Ragghianti, Stefano da Ferrara, Florenz 1972, S. 95 ff.

Ausmalungen zu diesem Zeitpunkt bereits abgeschlossen gewesen sein dürften oder noch im Gange waren.

Am 12. Februar 1372 wird mit Andriolo de Sanctis ein Vertrag geschlossen, der die Erbauung der Cappella di S.Giacomo - seit 1503 San Felice genannt - in aller Ausführlichkeit regelt. Zur Spezifizierung architektonischer Details bedient man sich dabei des Vorbildes der bereits bestehenden Antoniuskapelle. Der Vertrag bestimmt, daß fünf Tabernakel-Nischen in der Fassade der Cappella di S.Giacomo erscheinen sollten, "come fu mostrato ne la deta capella dipincta".¹⁾ Aus dieser Angabe ergibt sich ebenfalls ein terminus ante quem der Ausmalung der Heiligenkapelle des Trecento, so daß die Interpretation des zuvor erwähnten Testaments nachträglich gestützt wird.

Selbst in dem gesamten von Antonio Sartori aus den Paduaner Archiven gezogenen Quellenmaterial findet sich keinerlei Hinweis oder Vorgang, der auf eine Ausmalung der Kapelle in der Zeit 1350-70 zu beziehen wäre. Zur Identifikation des Freskanten ist man ausschließlich auf die Angaben der frühen Kunstdliteratur angewiesen.

G.B. Alvarez hat in seiner Studie über Stefano da Ferrara²⁾ die wichtigen Quellen Michele Savonarolas, Marcantonio Michiels und Vasaris zusammengetragen. Die authentischste Quelle ist das Testat Michele Savonarolas, eines paduanischen Arztes (1385-1464), dessen 1446/47 verfaßte Schrift "Libellus de magnificis ornamentis Regie Civitatis Padue" folgendes zu Stefano Ferrara aussagt:³⁾

".. Stephano Ferrariensi non parvum honorem dabimus, qui stupendis miraculis gloriosi Antonii nostri cappellam figuris veluti se moventibus miro quodam modo configuravit".⁴⁾

1) Sartori, Documenti ..., S. 8

2) G. Bresciani Alvarez, o.c.

3) A. Segarizzi, "Libellus ..", Città di Castello 1902

4) G. Bresciani Alvarez, o.c., S. 311

Dieselbe Aussage wird vom "Libellus" an anderer Stelle wiederholt:

"Estque prima Antonio nostro, suis com pietis miraculis manu Stephani Ferrariensis, dedicata."¹⁾

In seiner Vita Vittore Carpaccios schreibt Vasari:

"Lavorò ancora in Padova, ai' tempi di costui (Giusto de' Menabuoi) Stefano pittore ferrarese il quale, come altrove vi è detto, ornò di varie pittura la cappella e l'arca dov' è il corpio di S.Antonio e così la Vergine Maria detta del Pilastro".²⁾

An anderer Stelle versetzt Vasari den Trecento-Maler in die Zeit Mantegnas:

"... Stefano da Ferrara amico del Mantegna fece poche cose non ragionevoli: di sua mano si vede in Padova l'ornamento dell' Arca di S.Antonio e la Vergine Maria che si chiama del Pilastro".³⁾

G.B. Alvarez vermutete, daß bei Vasari eine Verwechslung mit einem ferraresischen Künstler, der neben Miretto bei der Dekoration des Salone gearbeitet habe, vorliege.⁴⁾ Auch aufgrund einer anderen Überlegung ist die Vermutung, ein Zeitgenosse Mantegnas habe die Cappella mit Darstellungen der Wunder des hl. Antonius ausgemalt, zu bezweifeln. Die Fresken hätten sich nicht - wären sie gegen die Mitte des Quattrocento ausgeführt worden - bereits wenige Jahrzehnte später von der Wand ablösen dürfen, wie dies M. Michiel berichtet.⁵⁾

Die genannten Autoren nennen Stefano da Ferrara als den Urheber des Freskenschmuckes in der Heiligenkapelle, der überdies von Michele Savonarola noch als Darstellungen von Wundern des hl. Antonius spezifiziert wird.⁶⁾ Die Anwesenheit Stefano da Ferraras in Treviso ist für das Jahr 1349, in Padua für 1376 ge-

1) ebda. S. 311, Anm. 3

2) zit. nach Bresciani Alvarez, ebda. S. 314

3) zit. nach Bresciani Alvarez, ebda. S. 314

4) ebda.

5) Zu Marcantonio Michiels Äußerungen über die Cappella del Santo siehe S. 10 i.T.

6) Zur Ikonographie des Trecento-Zyklus vgl. S. 210 ff. i.T.

sichert.¹⁾

Über den Beginn von Stefanos Arbeiten in Padua, die Dauer seines Aufenthaltes ist nichts bekannt.

Wichtig für das Verständnis des späteren Reliefzyklus der Cappella ist der Tatbestand, daß ein Freskenzyklus mit Antoniuswundern vorausgegangen war, der in die Jahre um 1460 grob datierbar ist. Dessen Gesamtikonographie hat in den Reliefs des Cinquecento eine Nachfolge gefunden.

Im Jahre 1436 wird die Cappella im Zusammenhang mit einer Deckenbemalung erwähnt. Sartori notiert: "Bartolomeo da Mantova dipingeva le volte a crociera presso la cappella di S. Felice e presso l'Arca ed indorava i trafori e le cornici con tutti i suoi colori".²⁾ Die Kreuzgewölbe der Cappella del Santo waren bei diesen Restaurierungen nicht betroffen, lediglich Teile des plastischen Fassadenschmuckes - Rahmen und Maßwerk - wurden vergoldet.

Die Kapelle erfüllte noch mehrere Jahrzehnte in diesem Zustand ihre Funktion, bis man 1470 eine Änderung ihrer Verfassung wünschte. Dies ist zu schließen aus einer Notiz vom März des Jahres, die Ausgaben an Bartholomeo da Ponte registriert.³⁾ Diese erhält er für ein im Auftrag der "massari" der Arca erstelltes "modello per la capela". Daß es sich dabei nicht um die Absicht eines Neubaus der Cappella handelte, sondern um einen Modernisierungsplan für deren Fassade,⁴⁾ wird aus den bald einsetzenden Tätigkeiten von Malern und Bildhauern deutlich.

Vor dem Abbruch der Cappella im Jahre 1500 sind die Restaurierungen, die 1480/81 stattfanden am umfangreichsten. Die damit verbundenen finanziellen Aufwendungen lassen erkennen, daß man die Erhaltung des Trecento-Baus der Cappella auf lange Sicht hin wünschte.

1) Nach Aussage einer Notarsurkunde befand sich ein Altarbild des Meisters in der Cappella di San Giovanni Battista von S. Stefano, versehen mit der Inschrift: "Hoc opus Stephani de Ferraria 1376" (vgl. Bresciani Alvarez o.c., S. 323 ff.).

2) Sartori, S. 390

3) vgl. Gonzati, Doc 51

4) vgl. Gonzati S. 75

Für Januar, Juli 1480 und Januar 1481 sind Zahlungen an einen Bildhauer namens Giuliano vermerkt, die unter anderem ein Gesims für die Kapelle betreffen.¹⁾ Dieses Gesims bzw. ein Teilstück aus Nantostein wird im Februar 1481 in den Santo gebracht. Doch ziehen sich die Arbeiten daran wohl noch länger hin, da auch im Juli 1482 eine Notiz von einer "cornison davanti la chapela de misser S. Antonio" spricht.²⁾ Diese Modernisierungen dürften im wesentlichen bis Ende 1481 abgeschlossen worden sein. Weitere Aufgaben, die Giuliano für die Basilika gestellt wurden - und sich nicht auf die Cappella beziehen - setzen erst 1488 wieder ein. Ein Vertrag für Giulianos Steinmetzarbeiten ist nicht bekannt, wohingegen die Verpflichtungen, die der Maler Pietro Calzetta einging, vertraglich definiert wurden.

Die Haupttätigkeit Calzettas für die Cappella fällt in denselben Zeitraum wie Giulianos Steinmetzarbeiten, so daß sich der Eindruck einer umfangreichen Restaurierungskampagne um 1480/81 verstärkt. Der Vertrag vom 27. Dezember 1480 schreibt Calzetta vor, "reficere omnes figuras et ornamenta existentia ante capellom prefati gloriosissimi sancti Antonii".³⁾ Nach einer vorliegenden Zeichnung war zunächst die Fassadenmalerei mit Blau und Gold aufzuwerten.

Nach den Fresken der Fassade sollte sodann auch ihr figürlicher plastischer Schmuck - u.a. sicherlich die Figuren der Tabernakelnischen - neu gefaßt werden. Auf die Aufwertung der Malereien im Innern der Kapelle nimmt der folgende Passus Bezug:

"Item quod ipse magister Petrus teneatur depingere parietem seu murum, et certum cornisonem fabricandum ex parete posteriori dicte faciei et ibi depingere profetas aut alias figuras".⁴⁾

1) Sartori, S. 495

2) Sartori, ebda.

3) Sartori, S. 33

4) Sartori, S. 34

Leider wird nicht auf die Wunderdarstellungen expressis verbis bezug genommen. Auch werden in den sich anschließenden Zahlungen an Pietro Calzetta diesbezügliche Ausgaben nicht vermerkt. Es hat den Anschein, als seien die Fresken Stefano Ferraras von der Restaurierung ausgeklammert worden.

Anhand der Zahlungsanweisungen ist zu erkennen, daß Calzetta in erster Linie Vergoldungen an der Fassade vornahm. Des weiteren unternimmt er die Vergoldung von roten Sternen in einem blauen Feld ("campo azuro cum le stele doro in luogo del rosso") und die Vergoldung des von Giuliano angefertigten Gesimses. Das goldene Sternfeld befand sich sicherlich auf der Fassade, nicht als Malerei der Kapellendecke, wofür die Honorarsumme zu gering gewesen wäre. Zuletzt vergoldete Calzetta auch das skulptierte Blattwerk, das maestro Liberale für die Fassade "sopra el cornison" - über dem Gesims Giulianos - angebracht hatte.¹⁾ Die Zahlungen für Liberalis waren von der Arca separat registriert worden: "A m. Liberale tagiapria, ducati dodese per fogiami e scartoci (Kartuschen) fati sopra el cornison, L.74:8".²⁾ Im Mai 1481 war jenes nicht näher spezifizierbare Blattwerk in den Santo überführt worden, weshalb Transportkosten zu Buche schlugen.³⁾ Eine Besonderheit des mit Calzetta geschlossenen Vertrages ist die Verpflichtung zu einer jährlichen Reinigung der Fassade, die, nach den entsprechen Vermerken der Jahre 1482/83 zu schließen, auch tatsächlich durchgeführt wurde.⁴⁾

Die Gesamtkosten der Modernisierung der Cappella waren nicht unbeträchtlich. Insgesamt war ein Etat nötig, der zwei Drittel des Preises betrug, den man später für ein Marmorrelief aufzubringen hatte.⁵⁾

Aus den Vorgängen von 1470 und 1480 gelangt man zu der Schlußfolgerung, daß die Dekoration der Cappella des Trecento als unzureichend empfunden worden war, so daß man diese durch schrittweise Annäherung an zeitgemäße Formen zu modernisieren dachte.

-
- 1) Dieser Liberalis ist identisch mit dem am 9. August 1480 in dem Dekret der Bildhauerezunft als Gastalden erwähnten "Mag. Liberalis lapicida q. mag. Martini nautae habitator in contrata S.Mariae de Avancio". Sartori, S. 502, 'Fraglia dei lapicidi'.
2) Sartori, S. 505
3) Sartori, S. 34
4) Sartori, S. 35
5) Sartori, S. 35

Nach der Fassade sollte auch bald die Decke auf den neuesten Stand der Innenarchitektur gebracht werden.

Marino Sanudo ist ein Hinweis auf die Cappella del Santo in ihrem Zustand nach den Modernisierungen der 80er Jahre zu verdanken. Während eines Besuches der Stadt Padua schreibt er 1483:

"Una mirabile Chiesa del Santo ene, dove
é la cappella bellissima con l'archa marmo-
rea di S. Antonio Patavino de l'hordene de
li frati minori cum assà miracolli".¹⁾

Die Wendung "cum assà miracolli" bezieht sich auf die Darstellungen der Antoniuswunder im Innern der Kapelle. Ihr Erhaltungszustand wird nicht näher erläutert. Jedenfalls dürfte er nicht so schlecht gewesen sein, wie er im Jahre 1500 kurz vor dem Abriß dargestellt wurde. Sanudos Aussagen sind im übrigen zu allgemein gefaßt, als daß man nähere Auskünfte daraus entnehmen könnte.

Ende der neunziger Jahre wurde die Umgestaltung der Decke in Angriff genommen. Im Februar wird ein Beauftragter nach Venedig geschickt, Pierantonio dell'Abate, "a vedere la Audientia de la Signoria".²⁾ Der Intarsiateur der Basilica sollte eine moderne Deckenlösung, das Empfangszimmer der Signoria im Dogenpalast, besichtigen und als Vorbild für eine Neugestaltung der Decke der Cappella verwerten. Die Mission Pierantonio dell'Abates erfolgte "de comandamento del Generale", d.h. im Auftrag des Ordensgenerales der Franziskaner, Francesco Sansone, der später durch seine großzügige Spende den Neubau der Kapelle ermöglichen sollte. Bereits 1489 war er als Initiator eines Sakristei-Gestühls mit Pierantonio in Verbindung getreten. Daß er sich in diesem Moment, 1497, wieder an den Holzbildhauer und Intarsiateur wandte, ist auf dieses frühere positiv verlaufene Einvernehmen zurückzuführen.

Die Arca vergibt alsbald Aufträge zur Anfertigung von Modellen; zunächst an Pierantonio dell'Abate. Als sich

¹⁾ "Itinerario di Marin Sanudo per la Terraferma veneziana nell'anno 1483". Hrsg. unbek., Padua 1847. Wie dem Vorwort des Reiseberichts zu entnehmen ist, bricht Sanudo am 15. April von Venedig direkt nach Padua auf, so daß seine Eindrücke von der Basilika noch im selben Monat zu Papier gebracht wurden.

²⁾ Sartori, S. 85

dieser wegen Krankheit dazu nicht bereit finden konnte, ging der Auftrag an Vittore da Feltre. Vittores Modell fand dann wohl kein Gefallen, denn schließlich reichte dell'Abate doch ein Modell ein, wofür ihm im Juli 1497 mehrere Beträge ausgezahlt wurden. Agostino da Bergamo übernahm die Ausführung des Modells.¹⁾ Sein Vertrag zur Herstellung einer neuen Holzdecke datiert vom 9. Juli 1498.

Auf Initiative des Ordensgenerals der Franziskaner, Francesco Sansone, hatte die große Ratsversammlung der Stadt Padua noch vor (!) der Planung der neuen Decke der Cappella den Beschluß gefaßt, alle Bauvorhaben im Santo oder dem Konvent zurückzustellen zugunsten der Renovierung der Heiligenkapelle.²⁾ Der Zustand ihrer Dekoration wird als dürftig beschrieben, geradezu eine Schande sei die Erhaltung der Fresken ("tabulis et antiquis .. ut potius tendat ad ignominiam"). Mit dem Wort "tabulis" wird auf die Darstellungen der Antonius-Wunder Bezug genommen. Bei Marin Sanudo fand sich eine derart negative Einschätzung des Erhaltungszustandes des Freskenschmuckes noch nicht (1483). Seine Aussage ("cappella bellissima") steht in krassem Gegensatz zu dieser sechzehn Jahre später geäußerten Feststellung, der Zustand der Fresken sei erbärmlich. Marcantonio Michiel, der die alte Kapelle nicht mehr gesehen hatte und daher auf die Mitteilungen anderer angewiesen war, nennt ebenfalls den schlechten Zustand der Fresken als Grund für den Neubau:

"Questa cappella era dipinta et la pittura
per esser vechia, et caduta meza, fu ruinata,
per refarla de sculpture de marmi".³⁾

Nur die Fresken des Inneren konnten in einem schlechten Zustand gewesen sein, indes ja die Fassade erst einige Jahre zuvor neu gestaltet worden war. Daß die szenischen Darstellungen in den Interkolumnien von den früheren

1) Gonzati, S. 76 und Doc. LIII

2) Gonzati, Doc. LII

3) Frimmel, Der Anonimo Morelliano, S. 10

Restaurierungen ausgenommen waren, bestätigt nun der Text dieses Ratsbeschlusses sowie M. Michiels Auskünfte. Nach der architektonischen und malerischen Neugestaltung der Fassade (1480/81) wäre somit eine Renovierung der Innengestaltung der Kapelle zu erwarten. Wie man sich den künftigen Zustand der Cappella wünschte, definiert der Beschluß der Ratsversammlung:

"Vadit Pars, quod remanente ipsa Cappella
S. Antonii in eo statu in quo nunc est respectu latitudinis, longitudinis et ambitus murorum et cubae".¹⁾

Die Grundstruktur des vorhandenen Baues sollte nicht angetastet, stattdessen seine Dekoration weiterhin modernisiert werden. Mit dem Bau der neuen Holzdecke wurde ein nächster Schritt in diese Richtung unternommen. In der Folgezeit gingen die Aufträge für Modelle an Pierantonio dell'Abate und Vittore da Feltre. Was mit den Antonius-Fresken geschehen sollte, definiert der Beschluß nicht eingehender. An eine Restaurierung war sicher nicht mehr gedacht, eher an eine neue und zeitgemäße Ausmalung.

Von Francesco Sansone, dem in S.Croce von Florenz residierenden Ordensgeneral der Franziskaner heißt es, daß er bei seinem Besuch in Padua "maxima devotione" dem Heiligen der Stadt gegenüber gezeigt habe, "ita ut ab eo aliqua eleemosyna sperari possit". Sansone machte den Paduanern Hoffnung auf eine nicht geringe Summe als Unterstützung der nötigen Modernisierungsmaßnahmen.

Der Text des Beschlusses der Ratsversammlung wie auch die sich unmittelbar daran anschließenden Planungen für eine neue Decke machen deutlich, daß die Entscheidung, die Cappella del Santo gänzlich neu zu konzipieren, im Jahre 1497 noch nicht gereift war und zu diesem Zeitpunkt weder von Seiten der Stadt Padua noch von ihrem Gönner Francesco Sansone ins Auge gefaßt wurde. Es hätte in der

¹⁾ Gonzati, Doc. LII

Konsequenz dieser Entscheidungen gelegen, nach der Fassade (1480/81), der Decke (1498) in der Folgezeit die Innenwände der Kapelle mitsamt dem Freskens Schmuck dem aktuellen Kunstgeschmack anzupassen. Allein die Höhe der von Francesco Sansone dann tatsächlich erhaltenen Erbschaft bewog die Paduaner, solchen kleinteiligen Lösungen den Rücken zu kehren und den Schritt zu einem radikalen Neubau des Antonius-Mausoleums zu wagen.

Bevor wir in der Chronologie der Entscheidungen, die zu einem Neubau führten, fortfahren, ist ein Exkurs einzuflechten, der über Wesen und Funktion der Arca Auskunft gibt: jenes für die Kunstaufträge im Santo wichtigen Gremiums, das Kompetenzen der Kommune und des Konvents in sich vereint.

Die Vergabe von Aufträgen zur Ausstattung von Konvent und Basilica di S. Antonio war nicht allein der Kompetenz der Frati Minori unterstellt. Auch die Stadt Padua besaß mittels ihrer Vertreter ein Mitspracherecht. Bedingt durch große städtische Zuschüsse beim Bau der Basilika, erwarb Padua im 13. Jahrhundert das Recht, über die Bauaufgaben mit zu befinden. Damit wurde ein Gremium ins Leben gerufen, die "Veneranda Arca del Santo" (kurz Arca genannt), die auch heute noch als administratives Organ von Stadt u n d Konvent in Funktion ist.¹⁾

1265 war von kommunaler Seite aus beschlossen worden, jährlich 4000 Lire für den Weiterbau des Santo abzugeben. Zur Verwaltung dieser Summe sollten zwei "massari" gewählt werden, dazu ein Vertreter des Konvents. Von jeder "Partei" des Gremiums war ein Buch zu führen und jährlich vor dem Podestà und den Ältesten ein Rechenschaftsbericht abzugeben. 1277 wird das Wahlverfahren der weltlichen "massari" näher bestimmt.

Von der Seite des Konvents wurde 1396 die Verfassung der Arca modifiziert. Ihr erweiterter Verwaltungsbereich

¹⁾ zu den im folgenden erwähnten Statuten der Arca vgl. Gonzatis Ausführungen, S. 19 ff.

erstreckte sich nun auf Kirche, Sakristei, Konvent und Bibliothek, die Mitgliederzahl betrug sechs Personen: zwei Fratres und alljährlich vom Podestà zu bestimmende "bonos viros cives". Die Venezianer bestätigten diese Neuregelung nach ihrer Machtübernahme 1420. 1471 wurden die Pflichten der "massari" zum Teil sehr detailliert geregelt, und der Ordensgeneral Francesco Sansone bestätigte und erweiterte diese Regelungen.

Eine für unserem Zeitraum relevante größere Änderung des Statutes der Arca geht auf Sixtus IV. zurück, der dem Konvent die Möglichkeit einräumte, dem Podestà sechs oder acht Paduaner vorzuschlagen, von denen zwei für die Arca ausgewählt wurden.¹⁾ Zu diesen kamen die autonom vom Konvent zu nominierenden Mitglieder hinzu. Neben verschiedenen Einzelvorschriften sah das Dekret Sixtus IV. vor, daß die Arca dem Kirchendach eine vorrangige Aufmerksamkeit schenken müsse oder daß vor Beendigung begonnener Projekte keine neuen in Angriff genommen werden dürften.

Franziskanische Ordensgeneräle nahmen auch 1521 und 1582 Änderungen des Statutes der Arca vor. Hierüber sind offenbar keinerlei Dokumente erhalten. Die Zahl der "massari" der Arca dürfte während des 16. Jahrhunderts gewechselt haben. Die Mitgliederzahl geht unmittelbar aus den Protokollen von Abstimmungen hervor, die auch im Hinblick auf die Reliefs der Cappella häufiger anberaunt werden mußten.

Bis in die fünfziger Jahre des 16. Jahrhunderts nennen die Protokolle fünf stimmfähige Mitglieder, später - bei Abstimmungen zu Sansovino oder Campagna - sechs oder sieben.

Die "Veneranda Arca del Santo" war in erster Linie ein Verwaltungsgremium mit einer begrenzten Entscheidungsbefugnis. Bei größeren Vorhaben bedurfte es in jedem Falle der Einwilligung des Podestà oder des Konvents. Ein Renovierungsplan vom Umfang des für die alte Cappella del Santo in Aussicht genommenen, der den Etat für die weitere Zukunft festlegte, überstieg die Entscheidungskompetenz der Arca bei weitem.

¹⁾ Gonzati, S. 45/46 - Doc. XXVII

Der Ordensgeneral der Franziskaner hatte sich daher sogleich an die Ratsversammlung Paduas gewandt, um mit der Aussicht auf eine größere Stiftung die Entscheidung zur Renovierung der Heiligenkapelle herbeizuführen. Nach dieser neuen Grundsatzentscheidung hatte die Arca die Verwaltung der Gelder zu richten.

Der Etat der Arca setzte sich aus den Einnahmen durch Spenden in der Kirche, den regelmäßigen Zuwendungen von Seiten der Stadt Padua oder einmaligen Stiftungen wie z.B. der Hinterlassenschaft Fr. Sansones zusammen. Das Vermögen der Arca wurde in der Sakristei der Basilika verwahrt ("cassum") und von einem "cassiere" verwaltet.¹⁾

Kehren wir zurück zu der Situation vor der Entscheidung zum Neubau der Cappella. 1497 war der Entschluß gefaßt worden, alle finanziellen Mittel den Modernisierungen der Cappella uneingeschränkt zufließen zu lassen und andere Vorhaben zurückzustellen. Damit sicherte man die Bereitschaft des Ordensgenerals, "aliqua bona eleemosyna" für die Cappella bereit zu stellen. Als Francesco am 21. Oktober 1499 angesichts des Todes sein Testament verfaßte, verfügte er an allererster Stelle, daß die Hälfte der zu vergebenden Erbsumme, 3000 Dukaten, "pro ornamento arce et capele sancti Antonii de Padua" Verwendung finden sollte.²⁾ Nähere Bedingungen waren mit dieser Schenkung nicht verknüpft. Die Cappella del Santo war zu diesem Zeitpunkt noch nicht als zukünftige Grabesstätte Sansones vorgesehen. Er äußerte den Wunsch, daß ein "sepulcrum .. in loco congruo et condecienti" errichtet werden sollte. Daß er später in der Cappella del Santo seine letzte Ruhe finden sollte, wo Giovanni Minelli 1502 eine Grabplatte für ihn meißelte, geht somit auf spätere, kaum von Fr. Sansone getroffene Entscheidungen zurück.³⁾

1) Über spezielle Fälle der Kompetenzverteilung von Arca und Podestà vgl. S. 34 i.T.

2) Gonzati, Doc. LIV. Der ausführliche Text hier im Anhang nicht wiedergegeben.

3) Der Ordensgeneral der Franziskaner ist mit dieser Schenkung nicht das erste Mal als Gönner des Paduaner Konvents in Erscheinung getreten. 1489 hatte er 250 Golddukaten für ein Gestühl in der Sakristei der Basilika gestiftet. Wie Valerio Polidoro mitteilt (1590), trug das Gestühl an einer Stelle die Widmungsinschrift: "Francisci Sansonis Generalis minorum impensa constructa subselia" (vgl. Ant. Sartori, I chori .., S. 50 ff.; S. 61 ff.)

Dem Text des Testamentes ist zu entnehmen, daß die Schenkung "pro ornamento", zur Dekoration der Kapelle verwendet werden sollte. Nur an eine Fortführung der begonnenen Restaurierung und Modernisierung konnte Sansone zu diesem Zeitpunkt gedacht haben.

Er kann nicht als der Anreger eines radikalen Neubaus angesehen werden, auch wenn er diesen finanziell ermöglichte.

Eine Woche nach Abfassung des Testamentes verstarb der Gönner (27. Oktober 1499). Bereits am ersten Dezember befand sich die Stiftung in den Händen der Arca. Schon vor diesem Zeitpunkt - zwischen dem Tod des Ordensgenerals und der Überweisung seiner Stiftung - dürfte die Entscheidung zugunsten eines Neubaus der Cappella gefallen sein, denn seit dem 12. November sind bereits Ausgaben, die mit dem Projekt in Beziehung stehen, verzeichnet.¹⁾ Eine Entscheidung von dieser Tragweite konnte nur von der Ratsversammlung der Stadt Padua gefällt worden sein.

Der spätere Leiter der Bauhütte, Giovanni Minelli, fungiert in dieser Frühphase bereits als Organisator des Neubaus. Er sorgt für die Beschaffung von Marmor und zwölf neuer Marmorsäulen. Vom 2. Januar 1500 datiert die notarielle Fixierung der Entscheidung über den Abbruch der Trecento-Cappella.²⁾ Der Akt hält die wesentlichen zu unternehmenden Schritte fest: Abräumung der Fassade mitsamt der alten Säulen,³⁾ Ersetzung derselben aus veronesischem Marmor. Die Ausgestaltung des Inneren der Kapelle wird folgendermaßen definiert:

"Et similiter ornetur ipsa capella a parte interiori circum circa de lastis marmoreis et aliis vivis lapidibus convenientibus, in quibus sunt sculpa miracula S. Antonii per magistrum optimum et convenientem..."

An einen Angriff der umschließenden Mauersubstanz der alten Kapelle war nicht gedacht. Die Neuplanung sah nur eine neue und zeitgemäße Marmorverkleidung der Wände vor. Man kann daher mit Recht vermuten, daß bei Abnahme der Marmordekoration des 16. Jahrhunderts Reste der alten Freskoausstattung ans Tageslicht kämen.

1) Sartori, S. 155

2) Ant. Sartori, Da S. Giacomo a San Felice, S. 347

3) vgl. auch S. 3 i.T.

Die Verkleidung sollte aus "lastis marmoreis", d.h. glatten und mit ornamentalem Schmuck versehenen Marmor-tafeln, bestehen und "vivis lapidibus convenientibus": Reliefs mit figürlichen Darstellungen. Mit diesem Ausdruck wird das Spezifische des Reliefstils, so wie er später verwirklicht wird, nur wenig definiert. In dieser Formulierung könnten auch figürliche Reliefs im schiacciato-Stil angesprochen worden sein - möglicherweise ein Indiz, daß bei der Verabschiedung dieses Beschlusses noch keine genaueren Vorstellungen über den zukünftigen Reliefschmuck vorlagen. Immerhin wird aus der Urkunde deutlich, daß neue Säulen und jene Reliefs als die zentralen Innovationen des Neubaus angesehen wurden. Die Präsidenten der Arca beschlossen darüber hinaus, die einmal fertiggestellte Kapelle mit Gittern zu schließen sowie die Frontseite der Fassade im oberen Teil mit Figuren zu dekorieren. Wie die alte Kapelle und nach ihrem Vorbild die Cappella S.Felice, so sollte auch die neue Kapelle dieses Schmuckmotiv enthalten.

Der konservative Geist, der aus diesem Detail spricht, wird auch bei der Betrachtung der Architektur der Cappella del Santo des 16. Jahrhunderts deutlich, die sich im wesentlichen als eine der Zeitnorm entsprechende Neuformulierung der alten Baustrukturen präsentiert, wie sie noch heute in der Cappella di San Felice anzutreffen sind.

Zur Verwirklichung des Bauvorhabens war der Entwurf eines Modells unabdingbar, das in Auftrag gegeben werden sollte: "... fiat unus modellus tantus modo a quo discedi non possit".

Das Dokument vom 2. Januar 1500 gibt die generellen Richtlinien für den Neubau der Cappella an. Keineswegs kann es sich zu diesem Zeitpunkt um die Paraphrasierung eines bereits vorliegenden Modells gehandelt haben. Ein solches wird erst in den darauf folgenden Monaten angefertigt.

B. Gonzati sah Andrea Riccio als Architekten und jenen an, dem die Ausführung dieses Modells zuzuschreiben sei. Dabei stützte er sich auf zwei Argumente. Im Juni 1500 wurde im "Libro delle entrate e spese" folgendes vermerkt:

"Per fare figure da cera e un quadro in lo modello ultimo all'incontro, che fece maestro Andrea fiolo de maestro Ambroso orevese el qual fo pagà adi 22 zugno come appare in zornale a c. 36 de havere m.o Zuane dito".¹⁾

Gonzati bezog das relative "che" auf jenes letzte Modell, woraus sich Riccio als dessen Urheber ergab.

Diese Deutung wird gestützt durch die Aussagen des Anonimo Morelliano zur Kapelle:

"Questa cappella era dipinta, e la pittura, per esser vecchia, è caduta mezza: fu ruinata per refarla de sculpture de marmi. Dipinsela Stefano da Ferrara .., bon maestro a quei tempi. Auctore Riccio".²⁾

Da von dem letzteren keine Skulpturen für die Kapelle angefertigt wurden, konnte Riccio von M. Michiel nur in seiner Eigenschaft als Architekt angesprochen worden sein.

Dieser Deutung wurde von Erice Rigoni widersprochen.³⁾ Er bezieht das Relativpronomen in dem vorgenannten Dokument auf "incontro", wodurch Riccio nur als Urheber jener Wachsfiguren und von in Wachs ausgeführten Reliefs in Miniaturformat in Frage käme. Das Treffen, das zwischen Giovanni Minelli und Andrea Riccio stattfand, hätte den Sinn gehabt, die von Riccio angefertigten Figürchen zu überreichen und zugleich ihre optische Wirkung in einem bereits angefertigten Holzmodell zu studieren.

¹⁾ Gonzati, Doc. LXXXV; Sartori, S. 198, S. 156

²⁾ vgl. auch S. 24 i.T.

³⁾ Erice Rigoni, Giovanni Minelli e la cappella dell'Arca, 1953/54

In dem Dokument vom Juni 1500 war das Honorar, das Riccio erhielt nicht genannt und Gonzati unbekannt. Ein Betrag von L.3,s.8 - für ein komplettes Modell viel zu gering - findet sich im "Libro delle entrate e spese" unter dem Posten Giovanni Minellis für den Tag, an dem das Treffen zwischen Minelli und Riccio stattfand.¹⁾ Rigoni zog die Schlußfolgerung, daß Minelli diesen Betrag zunächst von der Arca erhielt und ihn sodann an Riccio weitergab. Die Anfertigung von Wachsmodeellen wäre somit ein von Giovanni Minelli an Riccio gestellter Kleinauftrag gewesen.

Für die These Rigonis, daß Giovanni Minelli als Architekt der Cappella zu betrachten sei, spricht vor allem, daß Riccio - im Gegensatz zu Minelli - vom Alter und der Erfahrung her zur Aufgabe des Modellentwurfes der Kapelle kaum geeignet gewesen sein kann.

Den besten Überblick der von Minelli vor dem Jahre 1500 erbrachten Werke gewährt Sartoris reiches Quellenmaterial.²⁾ Man gewinnt den Eindruck, daß der Paduaner seit 1482 als quasi "hauseigener" Bildhauer fast ständig für die Basilika di S. Antonio tätig war. Im Auftrag der Arca entstanden u.a. Marmorverkleidungen, Kandelaber und plastischer Schmuck (24 Marmorfiguren) für die Chor-anlage (1482), das aus Marmor gefertigte Rahmenwerk für Bellanos Reliefs (seit 1491), eine Brunneneinfassung sowie ein Weihwasserbecken (1493/94), Marmortüren und Säulen mit Basen und Kapitellen. 1491 hatte Minelli den Auftrag erhalten, das Grabmal Francesco Leones in S. Bernardino von Padua zu errichten. Aus einer zeitge-nössischen Beschreibung der zerstörten Kapelle geht hervor, daß Elemente der Wandgliederung und Dekoration, wie sie später im Santo erscheinen sollten, hier schon faßbar sind: "La costruzione .. appariva come un pensiero embrionale della Cappella del Santo".³⁾

1483/89 führte Minelli das Grabmal des Christopherus de Rechanato aus "cum sculpturis, designis et figuris".

Die Ernennung zum Protomagister über den Neubau der Cappella stellt sich als eine bruchlose Fortsetzung der früheren Tätigkeit für den Santo dar.

1) ebda. S. 256

2) Sartori, S. 148-155, im Anhang nicht wiedergegeben

3) Rigoni, o.c., S. 258

Schenkt man der Altersangabe in einem Dokument von 1527 Glauben,¹⁾ so war Giovanni Minelli bei der Übernahme seines Amtes ca. 60 Jahre alt. Die Angabe wird bestätigt durch die Tatsache der Mitarbeit Giovannis bei Pietro Lombardos Monument für Rosselli.²⁾

Andrea Riccio hatte im Gegensatz zu Minellis zahlreichen Aktivitäten für den Santo noch keinen größeren Auftrag ausgeführt. Es wäre unwahrscheinlich, daß er im Jahr 1500 - als er noch über keine Erfahrungen im Entwurf und Bau von Kapellen verfügen konnte - sogleich den Entwurf für die Kapelle Paduas hätte liefern sollen. Andrea Riccios Präsenz im Santo ist erstmals für das Jahr 1500 gesichert - früher nicht. 1494 ist "magister Andreas aurifex, filius m.Ambrosii" überhaupt in Padua zum ersten Mal urkundlich erwähnt.³⁾

Die These, daß auf Giovanni Minelli der Entwurf der Cappella zurückgeht, findet eigentlich schon in den von Gonzati veröffentlichten Zahlungsvermerken, die "sotto la partita di Giovanni Minelli" erscheinen, eine Bestätigung. Am 21. Februar erhält Minelli einen Vorschuß auf eine Modellzeichnung. Am 7. März ist das Modell - wohl in Holz ausgeführt - der Vollendung nahe, denn es wird zur Bemalung gegeben. Das Modell wird auch noch im Mai mehrfach erwähnt; am 13. Juni war es so gut wie fertig, denn die Arca muß Transportkosten begleichen. Bei all diesen Vorgängen taucht der Name Andrea Riccios kein einziges Mal auf. Erst am 24. Juli wird der Bronzebildhauer im Zusammenhang mit den Wachsmodellen erwähnt.

1) Vgl. S. 54 i.T.

2) Vgl. Rigoni, Notizie riguardanti Bartolomeo Bellano ..., 1932/33

3) Riccios Geburtsdatum, von Leo Planiscig im Thieme-Becker (Künstlerlexikon, XXVIII, 1934, S. 259 ff.) auf 1470 angegeben, dürfte nach Aussage eines Dokumentes eher etwas später angesetzt werden. Vgl. E. Rigoni, Testamenti di tre scultori padovani, S. 218, Anm. 3

Er steuert für die Modellplanung nur Entwürfe für die figürlichen Teile bei.¹⁾

Andrea Riccio, obwohl in manchen seiner Werke dem "Klassizismus" der Lombardi verwandt, kann nicht als Urheber des monumentalen Reliefstiles der Cappella del Santo betrachtet werden. Die Ausgestaltung der Interkolumnien mit Reliefs, "prospettive" und "zonte" geht auf venezianische Vorbilder zurück, die von den Lombardi geschaffen wurden. Ein späteres Kapitel geht auf diese Fragen ein. Bei der Entstehung von Riccios Wachsmodellen muß an eine Kooperation zwischen Giovanni Minelli und höchstwahrscheinlich den Lombardi gedacht werden. So wie 1497 die Deckenlösung der Audientia der Signoria für eine neue Decke der Cappella konsultiert werden sollte, so hat man möglicherweise das System der Wandgliederung der Scuola Grande di San Marco in Venedig direkt zu Rate gezogen. Giovanni Minelli hat schon früher mit Pietro Lombardo im Santo zusammengearbeitet. Vielleicht schuf diese frühere Verbindung die Grundlage für Giovanni Minellis Bereitschaft, neuere Werke der Lombardi in Venedig zu rezipieren.

Für den 7. März 1500 ist die Bemalung des Kapellenmodells urkundlich belegt.²⁾ Am 15. Juni wird es in den Santo transportiert. Bereits wenige Tage später, am 21. Juni, wird zwischen der Arca und Giovanni Minelli ein Vertrag geschlossen, der den Bildhauer in das Amt des Proto für den Neubau einsetzt.³⁾ Wochen später, am 24. Juli, werden die von Riccio angefertigten Wachsmodelle erprobt.

Für die Bestimmung der Urheberschaft des Reliefstiles ist die Beobachtung entscheidend, daß bereits drei Tage später, am 27. Juli, der erste Vertrag mit den Brüdern Lombardo zwecks Anfertigung zweier Marmorreliefs geschlossen wird.⁴⁾ Einem solchen Vertrag sind Verhandlungen

1) Es bleibt zu berücksichtigen, daß Marcantonio Michiel im Anschluß an die Aufzählung der Marmorreliefs und Fassadenfiguren Riccio als "auctore" erwähnt (vgl. S.17 i.T. Frimmel hat diese kritische Stelle so übersetzt, daß sie den hier geäußerten Thesen nicht widerspricht: "... Es malte sie (die Trecento-Fresken) Stefano da Ferrara, ein guter Meister zu jener Zeit. So nach A n g a b e des Riccio."

2) Gonzati, Doc. LXXXV; Sartori, S. 155

3) Sartori, S. 155

4) Sartori, S. 137

vorausgegangen und es ist anzunehmen, daß neben der geschäftlichen auch die künstlerische Seite des Unternehmens, d.h. die Frage nach dem Reliefstil, erörtert wurde. Daß die Ausführung der Wachsmodele durch Riccio und der Vertragsschluß mit den Lombardi zeitlich so nahe beieinander stattfindet, unterstützt die These, daß der Reliefstil der Cappella und das System der Wandgliederung den künstlerischen Anregungen der Lombardi zuzuschreiben ist. Bereits in der Modell-Phase kann die Einwirkung der Vorstellungen der Lombardi angenommen werden. Daß Riccio als Schöpfer der Relief-Idee in Frage käme, ist auszuschließen. Als ein für antikische Formvorstellungen offener Künstler, war er geeignet, die von den Lombardi stammenden Anregungen aufzunehmen.

Antonio und Tullio Lombardo sahen sich mit Reliefaufträgen bedacht, bevor Antonio und Giovanni Minelli Verträge verbuchen konnten. Treiben die Minelli in erster Linie den architektonischen Schmuck der Kapelle voran, so liefern die Lombardi die Prototypen der monumentalen Bildreliefs.

Die Werkstatt der Lombardi-Söhne ist im Jahre 1500 nahezu konkurrenzlos in Venedig. 1499 war Antonio Rizzo durch seine Flucht aus dem Wettbewerb unter den Bildhauern Venedigs ausgeschieden. Mauro Codussi, der ebenfalls Entwürfe für Wanddekorationen liefern konnte, starb 1504. Durch die Einsetzung Pietro Lombardos als Proto des Dogenpalastes war die Leitung der Werkstatt an die Söhne übergegangen. Wie M. Maek-Gérard in seiner sozialgeschichtlichen Studie über die Lombardi-Werkstatt ausführte,¹⁾ durfte der zum Proto gewählte Bildhauer während seiner offiziellen Tätigkeit keine private Werkstatt mehr führen. Für Antonio Rizzo hatte die durch die Ernennung zum Proto bedingte Auflösung der Werkstatt (1485) sein Ausscheiden als Privatunternehmer bedeutet. Im Falle Pietro Lombardo führte derselbe Vorgang zu dem Ergebnis, daß seine Werkstatt an die Söhne überging. Auf dem Hintergrund dieser Marktsituation erscheint es erklärbar, weshalb es die Brüder Antonio und Tullio Lombardo sind, welche die Erstaufträge für die Reliefs erhielten.

Die schlechte Auftragssituation in Venedig um 1500 macht es wahrscheinlich, daß sich die Lombardi um die Aufträge selbst bemühten. Die Finanzkrise Venedigs, die 1499 in der Schließung vieler Banken am Rialto gipfelte, sorgte für einen Auftragsrückstand in den Künstlerberufen.²⁾ Pietro Lom-

1) M. Maek-Gérard, Die "Milanexi" in Venedig, Wallraf-Richartz-Jahrbuch 1980, S. 110

2) ebda. S. 121

bardo war in einer ähnlichen wirtschaftlichen Situation schon einmal nach Padua ausgewichen, um dort den neuen Kreuzgang von S.Giustina auszuführen.¹⁾ Es ist denkbar, daß die Santo-Reliefs für Tullio und Antonio eine ähnliche Funktion hatten. Schon die Schnelligkeit, mit der beide die ersten Reliefs zu Ende führten, würde diese Annahme bestätigen.

Der Neubau der Cappella konnte in den ersten Jahren rasch vorangetrieben werden. Bis zum Antoniusfest des Jahres 1505 war die Wandverkleidung schon so weit gediehen, daß bereits die ersten beiden Reliefs eingesetzt werden konnten: Tullios Darstellung des "Bein-Wunders" und Antonios "Wunder des sprechenden Neugeborenen".

Außere Gründe, der Krieg der Liga von Cambrai gegen Venedig, brachte die Arbeiten bald zum Stillstand.²⁾ Der fast neun Jahre währende Krieg, in dessen Verlauf Padua eine Okkupation zu erdulden hatte, fügte auch dem Kirchen- und Konventsgebäude der Franziskaner Schäden zu. Vom September 1517 etwa, dem Jahr des Kriegsendes, datiert ein Dokument, worin von schweren Zerstörungen eines Konventsflügels die Rede ist.³⁾

1) Die Paduaner Zunft hatte sich dagegen gewehrt, daß ein Nicht-Paduaner diesen Auftrag erhielt (vgl. M. Maek-Gérard, o.c., S. 117). Im Fall der Santo-Reliefs sind solche protektionistischen Maßnahmen der einheimischen Bildhauer gegen Antonio oder Tullio Lombardo nicht bekannt. Erst als sich beim Tode Danese Cattaneos neben Girolamo Campagna auch einheimische Bildhauer um die Fortsetzung der Arbeit bemühten, wurden solche Argumente laut (vgl. S. 85 i.T.).

2) Vgl. Gonzati, S. 79 ff.

3) Gonzati, Doc. LIX. Welche Auswirkungen der Krieg auf die tägliche Arbeit im Santo hatte, dokumentiert eine Eintragung im "Libro" von 1517, die sich auf Riccios Osterleuchter bezieht (Gonzati, Doc. LXXXIV). Riccio - "sculptore eximio fra tanti tumulti bellici" - werden Spesen erstattet, die der mehrmalige Transport des Leuchters verursachte: "... prima a S.Zuan de Vardara e poi a casa sua, e un'altra volta a san Francesco, e poi a casa sua, e un'altra volta al Santo e poi a casa sua, per guaradarlo et custodirlo da soldati, di quali haveva piena la casa ogni volta che il campo entrava in Padoa..." Für Riccio bestand öfters die Notwendigkeit, für sein Werk sichere Plätze aufzusuchen. In dieser Zeit entstand Antonio Minellis erstes Relief.

Im Januar 1511 wird vermerkt, daß Giovanni Minelli Schäden in der Basilica selbst zu reparieren hatte, die von Soldaten angerichtet worden waren.¹⁾ Die mit den kriegerischen Ereignissen einhergehende Verschlimmerung der wirtschaftlichen Situation führte für Giovanni Minelli zu einer Kürzung seines jährlichen Honorars. 1514 wurde beschlossen, ihm für sein Amt als Proto statt wie bisher 200 nur noch 50 L. auszusahlen. Ein Jahr später reagiert man sogar mit der Suspendierung Minellis von seinem Amt.²⁾

Die Arbeiten schritten, wenn auch unter großen Behinderungen, voran, wie aus den Abrechnungen über fertiggestellte Friesstücke etc. zu entnehmen ist.³⁾ 1516 ist Minelli wieder in seine alte Funktion eingesetzt. In diesem Jahr konnten auch wieder Aufträge für weitere Reliefs vergeben werden: an Tullio Lombardo und Lorenzo Bregno. Doch werden diese in jener Zeit nicht in Angriff genommen. Erst die Verhältnisse des Jahres 1520 erlauben es, mit realen Erwartungen Aufträge an Bildhauer zu vergeben. Die vorgenannten Verträge werden erneuert, daneben kamen zwei weitere mit Antonio Minelli und G. Mosca hinzu.

Giovanni Minelli wird im Jahr 1521 zum zweiten Mal von seinem Amt suspendiert.⁴⁾ Die Arca erklärt ihm, daß in den kommenden Jahren "non sit opus in restauranda cappella". Um die in den Konventsgebäuden entstandenen Schäden zu reparieren, wurde der Etat für den Bau der Cappella del Santo gekürzt. Auch die regelmäßig fälligen Zahlungen an die Bildhauer der Großreliefs schlugen zu Buch. Giovanni Minelli tritt seit dem Beginn der zwanziger Jahre als Bildhauer oder Proto der Basilika nicht mehr in Erscheinung. Er stirbt im Jahr 1528.

Aufgrund der Aussetzung der architektonischen Arbeiten an der Cappella (1521) bei gleichzeitiger Forführung der Großreliefs kann der Schluß gezogen werden, daß eine wichtige Bauetappe erreicht war: im wesentlichen war nur noch die Decke zu erstellen, deren Ausführung nach Konsolidierung des Konvents Falconetto anvertraut wurde (1532).⁵⁾

1) Sartori, S. 157

2) 30. Juni 1515, Sartori, S. 158

3) Sartori, S. 158

4) 7. Mai 1521, Sartori, S. 159

5) Die vollständige Ornamentierung der Fassade, deren Fortführung Falconetto 1532 übertragen wurde, zog sich noch Jahrzehnte hin. 1541 sind Arbeiten G. Grandis am li. Fassadenpfeiler vermerkt, die der Bildhauer signierte.

Diese These wird erhärtet durch die Aussagen M. Michiels über die Cappella. Dieser findet bei seinem Besuch in Padua lediglich eine halbfertige Reliefdekoration vor:

"Nella capella del Santo lo quadro marmoreo de releuo a man manca fu di mano di Antonio Minello Padoano. Lo primo quadro a basso a man dextra de releuo fu di mano di Antonio Lombardo.

Lo segundo quadro fu di mano di Zuan Maria Padoano, finita da Paulo Stella Milanese 1529.

Lo quarto quadro fu de mano del detto Tulio Lombardo".¹⁾

B

An die Aufzählung der Reliefs im Inneren schließt M. Michiel die fünf Figuren an, die sich im oberen Teil der Fassade in Nischen befinden.

Der Besuch Michiels in der Kapelle muß zwischen 1529 und 1536, den Zeitpunkten der Fertigstellung von Moscas und Dentones Relief, entstanden sein. Dentones Relief war noch nicht am Ort und konnte deswegen von Michiel noch nicht gesehen werden.

Moscas Relief, in der Zahl der von Michiel erwähnten bereits in situ befindlichen Reliefs das zuletzt entstandene, wird als 1529 beendet erwähnt. Da Michiel das Datum des durch keine Inschrift datierbaren Werkes bekannt ist, liegt die Vermutung nahe, als Entstehungszeit von Michiels Notizen einen Zeitpunkt nicht sehr viel später als 1529 anzunehmen.

Da von Falconettos Arbeiten nichts erwähnt wird, dürfte Michiel die Cappella zwischen 1530-32 gesehen haben.

Während also erst fünf Reliefs vollendet waren, präsentierte sich die Fassade bereits in ihrer endgültigen Gestalt. Die Aufstellung der von Michiel erwähnten fünf Nischenfiguren konnte aus praktischen Gründen nur mit der kompletten Fertigstellung der Fassade erfolgt sein. Zur Vervollständigung der architektonischen Arbeiten war somit nur noch Falconettos Beitrag erforderlich.

1)

Vgl. S. 17 i.T.

M. Michiels Notizen zur Kapelle sind auch insofern interessant, als sie die Verteilung der Reliefs um das Jahr 1530 vor Augen führen. Danach waren die beiden rechten Blendarkaden der Rückwand der Kapelle (zwei Reliefs Tullio Lombardos) und die Interkolumnien der rechten Seitenwand (Mosca und Antonio Lombardo) mit Reliefs ausgefüllt.

Sieht man von Antonio Minellis Relief in der ersten Interkolumnie auf der linken Seitenwand ab, so hatte sich der Dekorationswille des Auftraggebers in einer ersten Phase zunächst auf die rechte Hälfte des Kapellenraumes konzentriert. Dieser Teil bot sich dem vom Hauptschiff der Kirche eintretenden Besucher zuerst dar. Es gibt noch einen weiteren Grund für diese Maßnahme, der im Kapitel zu Antonio Lombardos Relief zur Sprache kommt.

Im Jahr 1532 tritt Giammaria Falconetto die Nachfolge Giovanni Minellis an. Für zwanzig Dukaten jährlich steht er den Arbeiten als Proto vor und zwar bis alle Reliefs eingelassen worden seien ("fin sarà finito de metere suxo tuti quadri vano de sopra").¹⁾ Am 27. Januar 1533 wird in einem Kontrakt seine Aufgabe genau umrissen. Er soll die noch fehlende Decke ("volto de stucho") "con li ornamenti et adornamenti de relievo" erstellen. Der Zeitraum zur Erfüllung dieser Aufgabe wird auf neun Monate bemessen. Wie aus dem Dokument vom 23. Juni hervorgeht, wurde für die Decke von Falconetto ein Modell angefertigt.²⁾ Schon im folgenden Jahr starb der Architekt. Da wir von keinem Nachfolger wissen, muß angenommen werden, daß Falconetto das Projekt in relativ kurzer Zeit vollendete.

Der architektonische Aufbau der neuen Heiligenkapelle erstreckte sich somit über den Zeitraum von 1500 bis 1534, während die Ausführung der Marmorreliefs erst in den siebziger Jahren einen endgültigen Abschluß fand.

1) Sartori, S. 95 (Dok. ist nicht im Anhang)

2) ebda.

Die von Francesco Sansone bereitgestellte Summe von 300 Dukaten reichte nicht zur vollständigen Finanzierung des Bauwerks. Während der Bauleitung Falconettos griff der Konvent einmal zu dem Entschluß, die metallenen Exvoti für die Arca des Heiligen einschmelzen zu lassen. Ein Reingewinn von 205 Dukaten konnte somit dem Bau zugute kommen.¹⁾ Zu ähnlichen Maßnahmen griff man bei der Finanzierung von Sansovinos zweitem Relief.

Neben der Erbschaft Sansones verzeichnen die Eingänge der Arca des weiteren eine Spende Girolamo degli Obizzis. Im Zusammenhang mit der Ausgestaltung von dessen benachbarter Familienkapelle kamen die Ausgaben auch der Cappella zugute.²⁾ Nicht zuletzt sind die anonymen Spendeneingänge bei der Arca zu erwähnen. Da der Beschluß der Ratsversammlung Paduas aus dem Jahre 1497 vorsah, alle Eingänge ausschließlich für die Cappella zu verwenden, wurden damit unmittelbar die Bildhauer finanziert. Die Bücher der Arca legen in den Jahren 1500 bis 1509 und wieder von 1517 bis 1532 beredtes Zeugnis von diesen zum Teil beträchtlichen Zuwendungen ab.³⁾

1) 23. Juni 1533, Sartori, S. 95

2) Gonzati, Doc. LVI

3) Vgl. Gonzati, S. 79

II Dokumente zu den einzelnen Reliefs

1. Die drei Lombardi-Reliefs und das zweite Relief J. Sansovinos (Dokumente, S. 287-302)

Die Ausführung der architektonischen Ausstattung der Cappella del Santo lag in den Händen Giovanni Minellis und seiner Werkstatt. In seinen Bereich gehörte vor allem die Anfertigung vielfältiger ornamentaler Flachreliefs, die Pilaster, Pfeiler, Postamente, Bögen usw. verzieren sollten.

Hingegen können die Minellis nicht als Urheber des monumentalen Reliefschmuckes angesehen werden. Wie in einem späteren Kapitel ausgeführt, geht der Reliefstil auf Vorläufer in Venedig zurück und ist im wesentlichen ein Produkt der Lombardi-Werkstatt.

Es sind die Brüder Tullio und Antonio Lombardo, welche als erste Relief-Aufträge für den Santo erhalten (Juli 1500). Innerhalb eines Jahres werden ihnen insgesamt vier Themen zur Bearbeitung übergeben, indes Giovanni Minelli und dessen Sohn erst beim zweiten Vergabetermin (17. Juni 1501) mit einem Thema bedacht werden. Das höhere Ansehen, welches die Lombardi gegenüber den Minelli beim Konvent genießen, läßt sich recht eindrucksvoll anhand der Formeln ablesen, die in den Notarsurkunden vom 17. Juni 1501 verwendet werden, dem Tag, als beiden Künstlerfamilien Aufträge erteilt werden und sich von daher schon ein Vergleich anbietet. Im einen Fall versammeln sich die "Massari dell'Arca ... cum egregiis viris magistris Tulio e Antonio, fratribus et filiis magistri Petri," die sich "per stipulationem solemnem", durch feierliches Handgelöbniß also, zur Ausführung der Aufträge verpflichten. Am selben Tag wird G. Minelli in der entsprechenden Urkunde schlicht als "lapizida" bezeichnet.¹⁾

Erst 20 Jahre später, im Juni 1520, wird Antonio Minelli mit dem Meistertitel angesprochen. In einem Aktenstück²⁾ nennt man ihn: "magistro Antonio de Minelo sculptore famosissimo ..." Aus den genannten Formalien läßt sich also das höhere Prestige, das die Lombardi-Brüder in Padua genießen, ablesen.

1) 17. Juni 1501, Sartori, S. 156, vgl. S. 46 i.T.

2) 1. Juni 1520, Sartori, S. 161

Ihr Vater war denn auch Schöpfer des Roselli-Grabmonumentes im Santo und seit 1498 neuernannter Proto-magister von San Marco. Antonio und Tullio, letzterer der ältere der beiden Brüder, kommen als Vertreter der renommiertesten Bildhauer-Familie aus Venedig, dem Kunst- und Regierungszentrum des Veneto, dem auch Padua als Provinz- und Universitätsstadt unterstand.

Beiden Brüdern wird am 27. Juli 1500¹⁾ die Ausführung je eines Reliefs zugewiesen, Tullio die Darstellung des "Bein-Wunders", Antonio das "Wunder des Neugeborenen".²⁾

Da es sich um die ersten Reliefs überhaupt handelt, wird die Größe der Figuren auf 3.5 Fuß bestimmt und des weiteren auf die Freskovorbilder verwiesen.³⁾

Von einem Modell als Voraussetzung eines endgültigen Vertragsabschlusses ist nicht die Rede, ebenfalls wird weder die Ausführung einer "zonta" noch einer "prospettiva" erwähnt (s.u.). Dem Konvent ging es zunächst um eine möglichst rasche Inangriffnahme der eigentlichen Reliefs, weshalb auch eine Terminforderung zum Ausdruck kommt: "Tulius et Antonius fratres incontinenti principiari promiserunt et perfecisse ad festum predicti gloriosissimi sancti Antonii proxime futurum." Diese Eile erklärt sich bei Antonio Lombardos Relief vor allem aus dessen vorgesehenem Platz in der Kapelle, "ad scamnum ubi solent sedere domini massarii ipsius Archæ ad festum s. Antonii."

Den Mitgliedern der Arca lag also besonders viel daran, daß Antonios Relief rasch beendet sein würde. Zum Fest des Heiligen nahmen sie gewohnheitsmäßig rechts vorne in der Kapelle Platz, wo seitlich das "Wunder des Neugeborenen" bereits al fresco erschien und nun in Marmor ausgeführt werden sollte.⁴⁾

1) Sartori, S. 137

2) Severo Calzetta da Ravenna war eine Woche zuvor die Figur Giovanni Battistas für die Fassade in Auftrag gegeben worden mit der Aussicht, daß ihm bei lobenswerter Ausführung nebst zwei weiteren Figuren auch ein Relief anvertraut werden würde. 19. Juni 1500, Sartori, S. 36. Außer der Figur des Johannes, die sich in der zweiten Nische der Fassade befindet, wurden von Severo keine weiteren Skulpturen für die Cappella del Santo angefertigt.

3) Vgl. S. 210 ff. i.T.

4) Das Fest des hl. Antonius im Juni eines jeden Jahres ist für die Relief-Ausstattung auch insofern wichtig, als die Arca diese Gelegenheit gerne zum Anlaß nahm, neue Aufträge zu vergeben. Viele Verträge wurden im Juni abgeschlossen

Das Recht der Präsidenten der Arca auf einen Ehrensitz in der Cappella äußerte sich auch in der Innenarchitektur der Cappella. In der ersten Interkolumnie (v.r.), unter Antonio Lombardos Relief befindet sich die einzige Marmorbank der Cappella. Die übrigen Interkolmnien bieten in ihrer Sockelzone sonst nur Vorsprünge von geringer Tiefe, die für Sitzzwecke ungeeignet sind.

Zum Antonius-Fest des folgenden Jahres wird Antonios Arbeit im Santo ausgestellt und anschließend zur weiteren Bearbeitung nach Venedig gebracht.¹⁾

Wenige Tage später²⁾ werden den Lombardi zusammen mit den Minelli bereits neue Themen gestellt, deren Ausführung jedoch aufgeschoben wird.

1) 13. Juni 1501, Sartori, S. 137. Es kann sich zu diesem Zeitpunkt allenfalls um das Modell des Reliefs gehandelt haben, das in der Cappella probeweise ausgestellt wurde. Man kann daraus schließen, daß Antonio ein der Größe des späteren Reliefs entsprechendes Modell angefertigt hatte. Aus diesen Leistungen erklärt sich auch die Zuwendung der größeren Summe von 388.1 L. am 10. März desselben Jahres.

Zur Erläuterung der venezianischen Währungseinheit des 16. Jhs.: Die Bezeichnung Dukat und Scudo wird in den Eintragungen im "Libro delle entrate e spese" weitgehend synonym gebraucht. Die Verrechnung eines Dukaten mit Lire (Libras) ist nicht konstant und schwankt zwischen 6 bis 7 Lire. Oft wird das Verhältnis vertraglich genau fixiert. Sansovino erhält z.B. 1529 für einen Scudo 6 Lire und 15 Soldi (L. 6, s. 15). Der Preis von 250 Dukaten für ein Relief wird allgemein mit 1550 L. bewertet.

2) 17. Juni 1501, Sartori, S. 137. Gonzatis Dokument gibt den der Notarsurkunde vom 17. Juni 1501 analogen Eintrag im "Libro" wieder. Ihm steht die Erwähnung des Erstauftrages vom 27. Juli 1500 voran. Ein sich unmittelbar anschließender Eintrag des "Cancelliere" bringt Preisvorstellungen der Arca zum Ausdruck. "Seconda conducta" dürfte den zweiten Auftrag an Tullio meinen, nicht etwa das später eingeleitete zweite Schätzungsverfahren für die fertigen Reliefs. Die Großreliefs werden von der Arca einschließlich der "zonte" auf jeweils 260 oder 270 Dukaten veranschlagt, jede "prospettiva" auf 50 Dukaten. Es handelt sich hierbei um einen internen Voranschlag der Arca. Ob er den Lombardi unterbreitet wurde und sich evtl. Verhandlungen - noch vor 1504 - anschlossen, ist durch die Dokumente nicht zu belegen.

Die Antonio Lombardi aufgetragene Darstellung des "Wunders des Geizhalses" sollte erst in den 20er Jahren von Tullio in Angriff genommen werden, der das ihm gestellte Thema des "Todes des hl. Antonius" aus unbekannten Gründen unbearbeitet läßt. Dasselbe Schicksal teilt das den Minelli übergebene "Hostien-Wunder", die ca. ein Jahrzehnt später mit der Darstellung der Übergabe des Ordensgewandes beginnen, ein Auftrag, dessen Urkunde sich nicht erhalten hat.

Das Honorar für die Reliefwerke wird wie beim ersten Vertrag von 1500 noch nicht bestimmt. Sollte es bei Vollendung der Reliefs zu keiner Einigung zwischen Auftraggeber und Künstler hinsichtlich des Preises kommen, so würde die Entscheidung an Sachverständige delegiert werden.¹⁾ Darüber hinaus ist erstmals davon die Rede, daß auch die zugehörigen Hintergründe anzufertigen seien ("cum prospectivis"). Hinsichtlich des Arbeitsbeginnes an den neuvergebenen Reliefs steht zu lesen: "*aliis quadris iam inceptis et pro maiori parte complectis dicti magistri incipere debeant alios suprascriptos quadros...*" Wenige Zeilen später wird bestätigt, daß bereits *z w e i* Reliefs in Arbeit sind, d.h., daß sowohl Antonio (dessen begonnenes Relief schon im Santo ausgestellt worden war) als auch Tullio das bei der ersten Themenvergabe übernommene Relief schon bearbeitet. Für diese bereits in Arbeit befindlichen Reliefs wurde den Lombardi zum Termin ihrer Zweit-Aufträge (1501) eine Auszahlung von 50 Dukaten genehmigt.

In Bezug auf Antonio Lombardo erfahren wir in Sartoris Dokumenten nichts Neues, hinsichtlich Tullio sorgen diese für eine außerordentliche Überraschung, datiert doch die kunsthistorische Forschung seit Gonzatis Publikation das "Bein-Wunder" um 1525. Die Quellenlage hat sich gerade hinsichtlich der Lombardi durch Sartoris Publikation beträchtlich verbessert, so daß - allein was die Datierung anbelangt - neue Einsichten ermöglicht werden, die im Falle Tullio Lombardos auch Konsequenzen bei der chronologischen Anordnung seines Œuvres haben wird.

1) Vgl. auch S. 114 ff. i.T.

Am 2. August 1501 wird Tullio die Auszahlung von 300 Dukaten für sich und seinen Bruder zugesichert.¹⁾ Darin einbegriffen ist ein fixes Honorar von 50 Dukaten für die Anfertigung einer "prospettiva". Ein Betrag von 300 Dukaten - angesichts der kurzen Zeit seit der Vertragsvergabe eine sehr großzügige Summe! - sollte die laufenden Kosten der Bildhauer decken und war gegen das später zu vereinbarende Endhonorar zu verrechnen.

Die Regelung von Teilzahlungen, die bei späteren Aufträgen bereits im Vertrag fest ausgemacht wurden, war bei den Lombardi noch kein Gegenstand des Vertragstextes. Unabhängig von den Verträgen war es offenbar zu entsprechenden mündlichen Vereinbarungen gekommen.

Aus dem Jahre 1502 berichtet Sartori von Zahlungsanweisungen kleinerer Beträge, aus dem folgenden Jahr sind uns überhaupt keinerlei Vorgänge bekannt.

Erst gegen Ende der Arbeiten an den beiden Reliefs häufen sich wieder die Meldungen.

Auftraggeber und Künstler kamen bei der Bestimmung des Endpreises für die Reliefs offenbar zu keiner Einigung. Im Dezember 1504 wurden daher vereinbarungsgemäß zwei Schätzer bestimmt,²⁾ die - einer für die Partei der Bildhauer, der andere für die Arca - eine Schätzung der Reliefs vornehmen sollten. Johannes Christophorus (für die Lombardi) und Gianbattista Bregno (für die Arca) wird Antonios Relief als erstes vorgelegt. Aus der Urkunde geht hervor, daß Antonio bis zu diesem Zeitpunkt weder die "Perspektive" noch das Lünettenfeld fertiggestellt hatte: "... promittens antedictus m. Antonius dare perfectum et completum dictum quadrum et additionem cum sua prospectiva..."³⁾

1) Schon im Vertrag vom 27. Juli 1500 war vereinbart worden, daß Tullio oder Antonio jeweils auch für den Bruder Zahlungen in Empfang nehmen konnten.

2) Sartori, S. 138

3) Der Ausdruck "additio" in diesem Dokument meint die zur vollständigen Verkleidung der Blendarkade nötigen zwei Zonen über dem eigentlichen Relief. Direkt über ihm befindet sich die Darstellung einer perspektivisch verkürzten Arkatur mit Kassettentonne und eines Giebels. Dieses Flachrelief wird in den Dokumenten als "prospettiva" bezeichnet. In der Lünette des Blendbogens über der "prospettiva" befindet sich eine Marmorintarsia, welche die Verträge und Eintragungen im "Libro" "zonta" nennen (= giunta), das sich am besten mit 'Hinzufügung' übersetzen läßt.

Wenn Sartori für den 13. April 1505 vermerkt, "si mettono le prospettive", so bezieht sich dies auf die zwei von Tullio angefertigten Hintergründe, die sich über den ihm zugewiesenen Relieffeldern befinden. Auch wenn er ein dazugehöriges Relief erst 20 Jahre später abliefern sollte, so waren die Zutaten bereits zu diesem Zeitpunkt fertig.

Am 28. April werden die Leistungen Tullios summiert:¹⁾
"un quadro de marmoro e la zonta e do prospettive...".

Die "zonta" des von Tullio erst später komplettierten Relieffeldes (1525) stammt nicht von den Lombardi, sondern von Giovanni Minelli. Am 30. Juni 1505 wird bei letzterem vermerkt: "... una zonta fata in lo quadro de maestro Tulio, longa pie 3 p.3".³⁾

Keineswegs kommt der von Tullio zu diesem Zeitpunkt verfrüht hergestellte Bildschmuck Antonios Bildfeld zugute. Der Vervollständigung seiner Aufgaben kommt er selbst nach.

Bei der Niederlegung der endgültigen Honorarsumme im "Libro" (28. April 1505) ist bei Antonio die "zonta" noch nicht erwähnt. Die auszuzahlenden 260 Dukaten entsprechen dem Honorar ausschließlich des figürlichen Reliefs. 14 Dukaten werden dem Bildhauer als Materialkosten für die "zonta" vergütet.

1) Sartori, S. 138

2) 30. Juni 1505

3) Sartori, S. 156, vgl. S. 218 i.T.

Am 24. Mai (in Gonzatis Dok. CI irrtümlich 4. Mai) erhält Antonio für die inzwischen fertiggestellte "zonta" 50 Dukaten. Für den Transport von Antonio Lombardos "zonta" und "prospettiva" fallen am 26. und 30. Mai Ausgaben in Höhe von jeweils 7.15 L. an. B.69

Als Tullio Lombardo nach dem 17. Mai nach Padua reist, um die Einlassung der Reliefwerke vorzunehmen, durften daher auch bereits die Zusatzarbeiten von Antonio fertig vorgelegen haben.

Fristgerecht - nur wenige Tage vor Beginn der Antoniusfeiern - befinden sich die beiden Reliefs im Juni 1505 an Ort und Stelle, zwei der Bogenfelder sind vollständig verkleidet, ein drittes ist mit Ausnahme des Reliefs fertiggestellt.¹⁾

¹⁾ Beide Reliefs der Lombardi bestehen - wie alle Reliefs der Cappella del Santo - aus weißem Carrara-Marmor. Die Großreliefs weisen bei einer Höhe von 130 cm eine Breite von 245 cm auf (Durchschnittswerte). In drei Fällen bestehen die Großreliefs nur aus einem Marmorblock: Tullio Lombardo - 1525, Minelli/Sansovino - 1536, Sansovino - 1562/63. Fünf Reliefs setzen sich aus zwei Blöcken zusammen: die Lombardi-Reliefs von 1505, Mosca/Stella, Dentone/Cosini. Nur Antonio Minellis und Campagnas Relief bestehen aus drei Blöcken. Die Fuge zwischen den zwei Marmortafeln liegt im Fall der beiden frühen Reliefs der Lombardi jeweils zwischen der Hauptgruppe und dem Motiv der Frau mit Putto!

Hinsichtlich der Abstimmung von Reliefplatte und der darüber befindlichen Zone ("prospettiva") ist Tullios Frühwerk unter allen Relieffeldern in der Cappella das handwerklich und technisch am akkuratesten gearbeitete. Der vertikale Arabeskenfries, Eierstab und die Pfeiler der perspektivisch verkürzten Arkatur werden nicht nur konsequent im figürlichen Relief nach unten fortgesetzt - was in der Cappella keineswegs selbstverständlich ist -, auch der Übergang ist fast nahtlos geglückt. Hieraus ist unbedingt auf eine gleichzeitige Ausführung der oberen und unteren Teile der Blendarkade zu schließen.

Die Lombardi waren allerdings früher schon mit dem im ersten Schätzverfahren ausgehandelten Preis nicht einverstanden.

Noch im März 1505 war Tullio Lombardo vor den Podestà Paduas bestellt worden. Es muß angenommen werden, daß es sich dabei um die Beilegung der Differenzen hinsichtlich des Honorares ging.¹⁾

Sartori hat durch eine irrtümliche Anordnung der Dokumente des Jahres 1505 die Chronologie der Vorgänge etwas verunklärt. Im dokumentarischen Anhang gebe ich eine korrigierte und meiner Ansicht nach folgerichtige Reihenfolge der Quellen wieder. Dies betrifft vor allem die Einordnung des Dokumentes zur Ernennung eines dritten Sachverständigen durch den Podestà (14. April) sowie Tullios Empfehlung für den Florentiner Bildhauer Francesco als dritten Sachverständigen.²⁾ Ich rekonstruiere die Vorgänge wie folgt. Nachdem Tullio Lombardo auf Betreiben

1) Ein ähnlicher Vorgang vollzieht sich 1550. Der Podestà Stefano Tiepolo läßt auf Betreiben der Arca Michele Sanmicheli, "proto e ingegnere della Serenissima", nach Padua kommen, um von ihm Vorschläge zur Herstellung von Bronzegittern für die Cappella del Santo prüfen zu lassen (Sartori, Documenti, S. 205).

Entsprechend der begrenzten Entscheidungsbefugnis der Arca trat der Künstler von vornherein mit der für die Auftragsvergabe verantwortlichen Instanz in Verbindung.

In Rechtsfällen fungierte der Podestà als wirksames Exekutivorgan der Arca. 1441 werden Jacopo Sansovino, der mit dem Relief säumig ist, über den Weg des Podestà zwei Briefe zugeschickt (vgl. S. 42 i.T.). Zu Meinungsverschiedenheiten zwischen der Arca und dem Podestà kam es 1593 bei der Neuplanung des Hauptaltars für den Santo. Als einflußreicher erwies sich der Podestà: ein neues Modell mußte in Auftrag gegeben werden (vgl. Sartoris Dokumente zu Tiziano Aspetti, Documenti, S. 11).

2) undatiert, Sartori, S. 139

der Arca beim Podestà vorstellig geworden war, wurde man sich darüber einig, daß die Lösung des Konfliktes durch einen dritten zu benennenden Sachverständigen herbeigeführt werden sollte. Tullio Lombardo begibt sich anläßlich dieses Aufenthaltes in Padua zum Konvent und läßt von der Kanzlei der Arca einen Antrag niederschreiben, den Sartori unter der Überschrift "Istanza di Tullio Lombardo per nomina d'un terzo arbitro" veröffentlichte.¹⁾

Dieses Dokument - von Gonzati fälschlich ins Jahr 1525 datiert - wurde im Archiv der Arca mit anderen Urkunden, Briefen und Vermerken, die aus dem 15. bis 17. Jahrhundert stammen, zu einem Sammelband vereinigt. Schlußfolgerungen von dem Kontext der Heftung auf die zeitliche Entstehung sind daher nicht mehr möglich. Die Plazierung des Dokumentes innerhalb der Chronologie kann nur aufgrund inhaltlicher Überlegungen erfolgen. Sartori ordnet dem Gesuch Tullios mit Recht das Jahr 1505 zu. Es werden darin Leistungen des Bildhauers angesprochen, die nur in dieser Zeit erfüllt worden sind ("un quadro cum la zonta e due prospettive").

In dem Antrag äußert Tullio, daß er einige Tage zuvor auf Veranlassung der Arca ("ad instantiam et requisitionem") vor den Podestà zitiert worden sei. Nach dieser Zeitangabe kann die "Istanza" nur kurz nach dem 11. März niedergelegt worden sein. Über den Inhalt des Gespräches verlautet: "... mihi fuerunt assignati viginti dies termini ad faciendum ea quae continentur in actu super inde facto ..." Dieser Passus kann sich neben der Auflage, einen dritten Sachverständigen vorzuschlagen, auch auf die von Tullio später noch erbrachten Leistungen, z.B. die eigenhändige Einlassung der Reliefs in der Cappella, beziehen.

1) ebda.

Als dritten Sachverständigen schlägt Tullio sodann einen florentinischen Bildhauer namens Francisco vor, für dessen Reiseunkosten Tullio selbst aufkommen will (Pferd und Diener). Diesem Vorschlag Tullios wurde in der Folge nicht entsprochen. Am 14. April bestimmt der "dominus potestas" von Padua Sebastiano da Lugano als dritten Sachverständigen. Dieser habe mit den beiden früher nominierten Experten ("cum aliis duobus electis": also wohl J. Christophoro und Giambattista Bregno) zu einer Einigung zu gelangen. Zwei Wochen später erscheinen konkrete Zahlen in den Akten der Arca, so daß dieser Vermittlungsversuch erfolgreich verlaufen ist.

Gonzatis Dokument CI gibt das Ergebnis der Verhandlungen hinsichtlich Antonio Lombardo wieder. Dieser erhält für sein Großrelief 260 Dukaten (1612 L.).

Die entsprechenden Eintragungen für Tullio Lombardo, die sich an derselben Stelle befinden, hat Gonzati leider vorenthalten - vgl. Sartoris Transkription der Eintragungen im "Libro" für den 28. April!

Zu diesem Zeitpunkt (28. April) werden Antonio auch Auslagen für den Kauf von Marmor zur Anfertigung der "zonta" in Höhe von 14 Dukaten rückerstattet. Die "zonta" wird am 4. Mai durch eine Schätzung auf 50 Dukaten veranschlagt, die "prospettive" jeweils auf 45 Dukaten.¹⁾

Die Fehldatierung von Tullios Antrag auf einen dritten Sachverständigen hat die Einschätzung von dessen Beitrag für die Cappella nachhaltig verfälscht. Gonzati verlegte es in die Zeit der Vollendung von Tullios 1525 vollendetem Relief und deutete es als einen Einspruch gegen die Bezahlung dieses Werkes. Zu diesem Zeitpunkt waren schon längst keine Schätzungsverhandlungen mehr nötig und üblich. Die Honorare konnten aufgrund der früher erfolgten Schätzungen nun bereits im Vertrag fixiert werden.

¹⁾ In der von Gonzati genannten Summe der Kosten für Antonios Arbeiten (2480 L.) ist der Betrag für eine "prospettiva" Tullios mit eingeschlossen!

Erst Sartoris neue Dokumente liefern den Kontext von Aufzeichnungen, in deren Chronologie jenes Gesuch sinnvoll einzuordnen ist.¹⁾ Tullios Relief muß somit um 20 Jahre vordatiert werden. Zusammen mit dem Relief seines Bruders entsteht es zwischen 1500 und 1505.

Der Umstand, daß Tullio bereits 1505 ein weiteres Reliefeld für die Aufnahme der Skulpturen vorbereitete, legt die Vermutung nahe, daß er schon zu diesem Zeitpunkt die Herstellung seines zweiten Reliefs plante, das 1501 bereits in Auftrag gegeben worden war. Es muß den widrigen Zeitumständen zugeschrieben werden, daß dieses Reliefeld für zwei Jahrzehnte unfertig blieb.

Am 16. Juni 1516 wird beim Notar Sebastiano Balzan ein Vertrag zur Ausführung des "miracolo del core" zu den Akten genommen. Wie bei Lorenzo Bregnos am selben Tag geschlossenem Vertrag²⁾ wissen wir erst durch den Vermerk im "Libro" von 1520, dem Termin der Neuauflage dieses Kontraktes, daß das Thema 1516 schon einmal vorgeschlagen worden war und dann wohl bedingt durch die widrigen Zeit- und Geldverhältnisse nicht zur Ausführung kam. Der erstmals veröffentlichte Eintrag im "Libro" muß im Juni 1520 nach Abfassung der notariellen Urkunde entstanden sein.³⁾

Tullios Vertrag von 1520 ist nicht der einzige in diesem Jahr zu den Akten genommene Bildhauerauftrag. Am 16. Juni erhält auch Antonio Minelli seinen zweiten Auftrag (Parisio-Wunder). G. Mosca hatte sich bereits im April zur Ausführung des Glaswunders verpflichtet und Lorenzo Bregno für das Thema, das später Dentone übergeben wurde (Wunder der geretteten Ehefrau).

Mit diesen vier Aufträgen wird die bildhauerische Aktivität in einer zweiten Ausstattungsphase der Cappella nach dem Krieg wieder belebt.

¹⁾ Es bleibt Gonzati dennoch die Kritik nicht erspart, daß er aus den Dokumenten, die er veröffentlichte, nicht die möglichen Schlußfolgerungen gezogen hat, vgl. S. 253 i.T.

²⁾ Vgl. S. 64 i.T.

³⁾ Archivio dell'Arca, reg. 387, c.54

Tullio, nunmehr "famosissimus scultor et architectus" genannt,¹⁾ schließt einen Vertrag, der insofern gegenüber der früheren Fassung (1500/01) modifiziert ist, als der Preis nun vornherein vereinbart wird. Das Relief soll 250 Dukaten kosten, 10 Dukaten mehr, als dem jüngeren Antonio Minelli zum selben Zeitpunkt zugebilligt werden. Das Honorar soll entsprechend dem Fortgang der Arbeit am Relief, eine Restsumme am Ende bezahlt werden. Wieder wird auf das Vorbild früherer Reliefs verwiesen "iuxta alias laudabiles famosissimas operas magistri Tullii Lombardi factas in aliis quadris per eum factis et potius in meliorando".²⁾ Für den Fall, daß der Meister den Marmor verhaut etc., wird vereinbart, daß Tullio die Materialkosten von 28 Dukaten zurückzuerstatten habe.

Kurze Zeit später wird die Marmortafel aus der Kirche S.Giustina nach Venedig in Tullios Werkstatt überführt.

Im Jahre 1521 ist Tullios Relief an keiner Stelle erwähnt, in den drei folgenden Jahren werden nur kleinere Beträge registriert. Wie für das erste Relief, so benötigt Tullio auch für das "Wunder des Geizhalses" fünf Jahre zur Fertigstellung - dieser Zeitraum wird auch von keinem anderen Bildhauer in der Geschichte der Reliefs unterschritten.

Die Festsetzung des Preises im Vertrag machte Eingaben des Bildhauers überflüssig, so daß Tullios Relief 1525 unter der schon seit 1505 fertigen Perspektivzone in der Cappella eingelassen wird. Es spricht für die Richtigkeit der These, derzufolge Tullio mit der Verkleidung dieses Bogenfeldes bereits 1505 fertig war, daß in den wenigen Notizen zu diesem zweiten Relief Hinweise auf eine "prospettiva" oder "zonta" fehlen.

B.12

B.13

¹⁾ 16. Juni 1520, Sartori, S. 139

²⁾ Es spricht für die Richtigkeit der These, daß das "Beinwunder" 1505 schon vollendet war, wenn in den späteren Verträgen mit Tullio auf dessen Frühwerk Bezug genommen wird, des weiteren, daß sich keine Einträge der zwanziger Jahre darauf beziehen.

Wie im Kapitel über die Ikonographie ausführlicher behandelt, wird Tullio drei Jahre nach Fertigstellung seines zweiten Reliefs ein drittes Thema angeboten, das "Hostien-Wunder", welches schon früh an die Minelli vergeben, doch unbearbeitet gelassen worden war. Der Plan zur Ausführung dieses Reliefs war wohl schon längere Zeit vorher gefaßt, als man am 14. Dezember 1528 für Tullio Lombardo Marmor aufkauft und in die Werkstatt des Bildhauers am Canal Grande schaffen läßt.¹⁾

Im Vertrag, welcher im selben Monat geschlossen wird,²⁾ verpflichtet sich die Arca außerdem, Marmortafeln ("pezi de li marmori") zur Ausführung einer "prospettiva" zu schicken. Diese notarielle Urkunde weist mehrere interessante Punkte auf. So wird Tullio z.B. eine Frist von drei Jahren zur Vollendung gesetzt. Die "massari" verpflichten sich des weiteren einen Gipsabguß von Donatellos Bronzerelief des Esels-Wunders vom Hochaltar des Santo anzufertigen und nebst "uno schizo de dicta historica in disegno" dem Bildhauer zu überstellen. Dabei ging es den Auftraggebern vor allem um die Darstellung zweier Häretiker, die sich auf Donatellos Relief links neben dem Altar befinden.

In keiner Phase der Auftragsvergabe von Themen für die Cappella ist man bislang so weit gegangen, daß auch formale Aspekte des Reliefs Gegenstand einer vertraglichen Regelung geworden wären. Bei der Erstvergabe des "Hostien-Wunders" an die Minelli (1501) findet sich lediglich der Hinweis auf Bellanos Darstellung in der Sakristei und des zu diesem Zeitpunkt noch sichtbaren Freskos desselben Themas in der alten Cappella del Santo. Jetzt, da die letzten Spuren davon vergangen sind, wird auf Donatellos Beispiel verwiesen, verbunden mit der Auflage hieraus Figuren zu zitieren.

Leider ist es nicht mehr zu verfolgen, inwieweit Tullio auf diese Forderungen eingegangen ist. Nach Genehmigung des Auftrages durch den Guardian des Konvents und Präsidenten der Arca, P. Giovanni Regina,³⁾ ist lediglich zu erfahren, daß Tullio L.155 überwiesen werden.⁴⁾ Das ganze Jahr 1529 ist auch in Sartoris Dokumenten nichts über den weiteren

1) Sartori, S. 140

2) 21. Dezember 1528, Sartori, S. 140

3) 7. Januar 1529

4) 23. Januar 1529

Werdegang des Reliefs zu erfahren, bis am 27. Dezember zwischen der Arca und Jacopo Sansovino, der seit ca. einem Jahr mit dem Konvent in Kontakt steht, ein Vertrag geschlossen wird "... in materia d'un quadro, qual altre volte fu dato a signor Tulio Lombardo, da esser stimata l'oppera".¹⁾

Aus diesem Dokument können zwei wichtige Schlüsse gezogen werden. Erstens, daß Tullio bereits mit der Ausführung eines Modells oder sogar des Reliefs befaßt und möglicherweise nicht unbeträchtlich weit vorangeschritten war, zweitens, daß es spätestens zu diesem Zeitpunkt feststeht, daß Tullio das Relief nicht zu Ende führen würde und es an einen anderen Künstler vergeben werden sollte. Eine Schätzung wäre für keinen anderen Fall sinnvoll, zumal es sich bei Tullio um einen vom Konvent hochgeschätzten und verdienten Meister handelt.

Sicherlich hat Tullio bis zu seinem Tode am 17. November 1532 nicht mehr am Relief gearbeitet.

Einen Monat später findet die Absicht des Konvents, den Marmor zur weiteren Bearbeitung J. Sansovino zu übergeben, seinen Niederschlag in einer Urkunde des Archivio dell'Arca.²⁾ Auch wenn es sich dabei noch nicht um einen endgültigen Vertrag handelt ("al presente non è stato fatto mercato alcuno") wird bestimmt, daß die Marmorplatte Tullios aus den Händen der Erben Sansovino zur Weiterbearbeitung übergeben werden und dieser zugleich mit der Inangriffnahme des neuen Projektes die stattliche Summe von 50 Dukaten erhalten soll. Schon anhand dieses großzügigen Vorschusses läßt sich der Status Jacopo Sansovinos ermessen. Zugleich sollte diese Summe, die ein Fünftel des Preises früherer Reliefs darstellt und kein anderer Bildhauer bislang als Anzahlung erwarten durfte, Jacopo Sansovino sicher ein besonderer Anreiz zum Beginn der Arbeit gewesen sein.

¹⁾ 27. Dezember 1529, Sartori, S. 207

²⁾ 27. Dezember 1532, Sartori, S. 207

Die Sache blieb jedoch noch für drei Jahre liegen, bis der Konvent 1535 einen Boten zu den Erben Tullios schickt, um die Marmortafeln zu holen.

Der Vertrag mit J. Sansovino aus dem darauf folgenden Jahr, der dann schließlich rechtswirksam wurde, stellt insofern eine Überraschung dar, als plötzlich von einem neuen Thema die Rede ist: "... per fare un quadro de marmoro qual doveva fare el q. Tulio Lombardo con el miracolo de la dona anegata con el santo Antonio in aere ..." ¹⁾. Dieser Themenwechsel kam erst nach 1532 zustande, denn noch in jenem vorläufigen Vertrag mit Sansovino war von der Ausführung des "Hostien-"Wunders" die Rede (s.o.). Damit wurde dieses Thema schon zum zweiten Male annulliert, denn die Minelli hatten es bereits nach 1502 unbearbeitet gelassen. ²⁾

Die Frage stellt sich nun, was aus Tullios Vorarbeiten am Relief geworden ist. Sein begonnenes Relief konnte noch nicht viel an Tiefe gewonnen haben, denn für Sansovinos neues Thema, das andere kompositorische Erfordernisse beanspruchte als das "Hostien-Wunder" wäre Tullios Vorarbeit unbrauchbar gewesen. Vorarbeiten geringeren Umfangs mußten zu beseitigen gewesen sein.

Die Möglichkeit, daß Sansovino nur ein Teilstück von Tullios Relief übernommen hätte, ist auszuschließen, handelte es sich doch den Quellen zufolge um eine einzige Marmortafel, wie sie auch heute noch in der Kapelle anzutreffen ist.

Als J. Sansovino die letzte Zahlung für die Vollendung von A. M i n e l l i s Relief erhält, ³⁾ wird im Einvernehmen mit Tullios Söhnen der Marmor des verstorbenen Bildhauers endlich im September seiner Werkstatt übergeben. Der Vorschuß von 50 Dukaten wird vereinbarungsgemäß (s.o.) ausgezahlt. Dem Vertrag entsprechend soll Sansovino insgesamt 300 Dukaten für das fertige Relief erhalten, d.h. 50 Dukaten mehr, als den Bildhauern durchschnittlich

¹⁾ 3. Juni 1536, Sartori, S. 207

²⁾ vgl. S. 47 i.T.

³⁾ 7. Juni 1536, vgl. S. 56 i.T.

zugebilligt wurde. Diese Summe ist überdies ein Indiz, daß er quasi mit einer tabula rasa, ohne Tullios Vorarbeit beginnen konnte. Auch die Tatsache, daß J. Sansovino sein Werk später signierte, spricht für diese Hypothese.¹⁾

Die weitere Entstehungsgeschichte von Sansovinos Relief verläuft für die Seite des Konvents in unerfreulicher Weise. Gonzati veröffentlichte bereits die Vertragsurkunde,²⁾ und auch der Zeitpunkt der Fertigstellung ist der Kunstgeschichte schon seit langem bekannt. Erst 27 Jahre später, im Jahre 1563, wird das fertige Relief in der Cappella eingelassen. Was Sartori an neuen Dokumenten liefert, betrifft Vorgänge, die zwischen diesen Zeitpunkten liegen: Notizen über erfolgte Zahlungen, daneben einige spektakuläre Maßnahmen gegenüber dem säumigen Bildhauer.

Nachdem man fünf Jahre lang nach Zustellung des Marmors nichts mehr von Sansovino gehört hatte, bediente sich der Konvent des Podestà um zwei Briefe an den Bildhauer weiterzureichen.³⁾

Über deren Inhalt ist nichts zu erfahren, doch dürfte es sich mit Sicherheit um Mahnschreiben gehandelt haben.

Aus dem Jahre 1548, also weitere sieben Jahre danach, datiert ein Bericht Tiziano Minios über das Relief in der Werkstatt Sansovinos.⁴⁾ Der Bildhauer schildert, wie sich dort "un pezo de marmore" befindet, "bozado con un miraculo de s. Antonio ma non compido per meter nell'Archa dove manca".⁵⁾

Die Verwendung des Wortes "bozado" legt den Schluß nahe, daß noch jede Detailarbeit zu vermissen war und die Figuren, nur soweit es der grobe Meißel zuließ, ausgearbeitet waren. Bereits sechzehn Jahre befand sich das Werk zu diesem Zeitpunkt bei Sansovino "in Arbeit".

Nach Sansovinos eigenen Angaben hat der Bildhauer in mehreren Zahlungen insgesamt hundert Dukaten erhalten; eine Summe von 1188 L. stünde noch aus. Diese Angaben, die Sartori als Zusatz zu Notizen bei Tiziano Minio fand, stimmen

1) Vgl. S. 123 i.T.

2) Gonzati, Doc. XCVI

3) 28. September 1541, Sartori, S. 207

4) 1548, Sartori, S. 164

5) Tiziano Minio hatte am 5. April 1544 für Arbeiten an den Reliefs 50.8 L. erhalten, Sartori, S. 164

hinsichtlich der Zahlenangabe exakt mit den Abrechnungen des Konvents überein.

Man kann wohl davon ausgehen, daß Tiziano Minio - wie nach ihm noch andere - im Auftrag des Konvents nach Venedig gereist ist, um in Sansovinos Werkstatt "nach dem Rechten zu sehen".

Im Jahre 1554, 18 Jahre nach Auftragsvergabe, beabsichtigt der Konvent, Sansovino ein Ultimatum zu stellen: Herausgabe des Reliefs, andernfalls Rückerstattung geleisteter Zahlungen (die Hälfte der Vertragssumme, ca. 150 Dukaten, ist zu diesem Zeitpunkt bereits ausgezahlt). Zu Taten schreiten die Vorsteher des Konvents dann allerdings erst drei Jahre später. Man reist nach Venedig, um das Relief abzuholen - doch kehrt mit leeren Händen zurück.¹⁾

Die Sache wird beim Notar aktenkundig und ein gewisser Antonio dall' Orologio wird als Vertreter der Arca gewählt, um einen erneuten Vorstoß bei J. Sansovino zur Herausgabe des Marmors zu unternehmen. Auch dieser Aktion war kein Erfolg beschieden, denn zwölf Monate später ist über das Streitobjekt zu vernehmen, daß es sich immer noch in Arbeit befinde.²⁾

1) 1. Dezember 1557, Sartori, S. 208

2) 31. Dezember 1558.

R. Gallo, *Contributi su Jacopo Sansovino*, in: *Saggi e memorie* .. 1957, S. 91, versuchte die verzögerte Ankunft von Sansovinos Relief im Santo mit der Hypothese zu erklären, daß die Tafel schon relativ früh in Sansovinos Werkstatt vollendet, doch von den Präsidenten der Arca nicht akzeptiert worden sei mit der Begründung, der Bildhauer habe sich nicht an die Auflage des Vertrages gehalten, "Santo Antonio in aere" darzustellen. Erst nachdem innerhalb der Arca ein Wechsel der Verantwortung stattgefunden habe, hätte das Relief eine günstige Aufnahme finden können. Dem ist entgegenzuhalten, daß eine solche Abweichung vom Wortlaut des Vertrages kaum ein echter Hinderungsgrund gewesen sein kann, ein im übrigen tadelloses Relief zu refüsieren. Die "massari" der Arca wechselten außerdem jedes Jahr, so daß Sansovino nicht dreißig Jahre auf einen günstigen Augenblick hätte warten brauchen. Nicht zuletzt zeigen die neueren Quellen eindeutig, daß die Verzögerung allein durch Sansovinos mäßiges Arbeitstempo verursacht wurde.

Im Frühsommer 1562 werden schließlich neue Verhandlungen zwischen Sansovino und den Agenten des Konvents, G. Uliana und G. Leoni, aufgenommen. Zu diesem Zeitpunkt scheint das Relief bereits fertig gewesen zu sein, doch Sansovino verlangt ein höheres Honorar. Hinter dieser Forderung steckt weniger unlauterer Geschäftssinn als die Notwendigkeit, die Inflation der italienischen Währung in diesen Jahren zu kompensieren.¹⁾ War über Jahrzehnte hinweg das Honorar bei 250 Dukaten, bzw. 300 pro Relief konstant geblieben, so werden Danese Cattaneo im Vertrag zur Ausführung des letzten verbliebenen Reliefs (1571) ca. 800 Dukaten zugesichert. Daher ist es verständlich, daß sich Sansovino nur zehn Jahre vor diesem Datum mit dem Konvent auf eine neue Kaufsumme von 450 Dukaten - um die Hälfte gegenüber dem anfangs vereinbarten Preis mehr - einigt. Innerhalb eines Jahres sollte ein Restbetrag von 170 Dukaten in insgesamt vier Raten an den Künstler ausgezahlt werden.

Der Konvent unternimmt noch vor Beendigung dieses Zahlungsverfahrens mehrfach den Versuch, das Relief nach Padua zu bringen.

Am 16. Mai nominieren die Präsidenten schließlich Antonio Correrio zum Botengänger, um von Sansovino das Relief ausgehändigt zu bekommen. Wenige Tage später erfolgt die Übergabe.²⁾

Die Überführung des Marmors von Venedig nach Padua könnte sich noch im Sommer 1562 vollzogen haben,³⁾ doch vergeht noch über ein Jahr bis das Relief an Ort und Stelle gelangt. Der Bildhauer Agostino Zoppo hatte die Einlassung des aus einem Marmorblock bestehenden Reliefs übernommen, wofür er am 30. Dezember 1563 eine Zahlung erhält.

1) Vgl. die Ausführungen über die Wirtschaftsentwicklung im 16. Jh., E.E. Rich, C.H. Wilson, The Cambridge Economic History of Europe, Vol. IV, Cambridge 1967, S. 378 ff.

2) Akte des Notars Vettore Maffei, siehe R. Gallo, oc., S. 91: "Antonius Corrarario .. dixit et confessus fuit habuisse et sibi consignatum fuisse per sp. virum D. Jacobum Sansovinum Architectum quadrum marmoreum per ipsum confectum quod penes ipsum existebat."
(23. Mai 1562)

3) 6. Juni 1562

Für den Transport des Marmors ("extrahendo ex barcha et conducendo ex ponte ponderoso usque in ecclesiam et capellam S. Antonii") werden Zoppo am 8. Januar 1564 in einer Abstimmung der Arca nachträglich nochmals 15 Dukaten zugebilligt.¹⁾

Daß die Bezahlung Sansovinos der Arca finanzielle Sorgen bereitete, belegt ein letzter zu diesem Relief veröffentlichter Vermerk.²⁾ Er handelt von dem Vorschlag, daß alles profanen Zwecken dienende Silber an die Bleihändler versetzt werden solle, um Sansovinos Forderungen zu begleichen.

Die zum zweiten Relief Sansovinos gehörige "prospettiva" war bereits 1536 von Silvio Cosini hergestellt worden, der wahrscheinlich ebenso die "zonta" mit einer Ansicht des Santo ausführte.³⁾

B. 74

-
- 1) Der Paduaner Zoppo hatte für Arbeiten am Bronzeguß von Sansovinos Sakristeitür in den Jahren 1553/1555 und 1556 verschiedene Zahlungen erhalten. Vgl. J. Pope-Hennessy, *High Renaissance and Baroque Sculpture*, 1970, S. 406/07
- 2) 20. Januar 1564, Sartori, S. 210
- 3) Vgl. S. 57 i.T.

2. Die Minelli-Reliefs und Jacopo Sansovinos erstes Relief

(Dokumente, S. 303-311)

Am 17. Juni 1501 überträgt die "Veneranda Arca del Santo" die Ausführung von drei Reliefs an die Lombardi-Brüder und die Minelli, Vater Giovanni und Antonio.¹⁾ Das unterschiedliche Prestige, welches die beiden Werkstätten beim Konvent genießen, wurde bereits an früherer Stelle bemerkt.²⁾

Es ist zu betonen, daß laut Vertragsurkunde³⁾ Giovanni und Antonio das Relief gemeinsam übertragen wird: "... obli-gaverunt .. facere et complere .. unum quadrum marmore, scolpitum cum istoria miraculi d.gl.s. Antonii ..". Antonio erscheint zu diesem Zeitpunkt rechtlich von seinem Vater noch nicht unabhängig.

Aus Zahlungsurkunden dieses Zeitraumes ist zu ersehen, daß Giovanni Anweisungen für seinen Sohn entgegennimmt, Beträge also zunächst auf seinem Konto verbucht werden, bevor er sie an seinen Sohn weiterreicht. Auch kommt es vor, daß Arbeiten des Sohnes ohne besondere Namensnennung unter den Werken des Vaters aufgelistet werden.- Im Jahre 1515⁴⁾ wird bei einer neuerlichen Auftragsvergabe an Antonio erst die Garantie des Vaters eingeholt. Erst bei der Erteilung des Auftrags für sein zweites Relief (1520)

1) Die Annahme Moschettis, daß Antonio Minelli "vermutlich um 1480" geboren worden sei (Th. Becker, Künstlerlexikon, II/1908, S. 485), muß aufgrund neuerer Quellen korrigiert werden. Aus Dokumenten zu Giovanni Minelli vom 10. April 1483 und 21. Februar 1484 ("prae-sente eius filio") geht hervor, daß Antonio schon früh bei den Aktivitäten des Vaters im Santo zugegen war (Sartori, S. 158/51). Auch die Tatsache, daß Giovanni Minelli ca. 1440 geboren wurde (vgl. S. 54 i.T.) spricht für eine Vorverlegung von Antonios Geburtsdatum.

2) Vgl. S. 27 i.T.

3) 17. Juni 1501, Sartori, S. 156

4) Sartori, S. 159

verlangt der Konvent nicht mehr die Bürgschaft des Vaters.¹⁾

Diesen rechtlich nur bedingt autonomen Status Antonio Minellis innerhalb der Werkstatt des alten Minelli gilt es zu berücksichtigen, wenn man die Frage der künstlerischen Selbständigkeit von Antonios erstem Relief diskutiert. Hierauf soll im folgenden eingegangen werden.

Über das Relief mit der Darstellung des "Hostien-Wunders", das 1501 in Auftrag gegeben wurde, ist in der Folgezeit nichts mehr zu hören. Die vorhandenen Urkunden schweigen zur Frage der Anullierung dieses Auftrags, die hier postuliert werden muß. 27 Jahre später sollte das Thema erneut Tullio Lombardo gestellt werden und bleibt dann wieder unausgeführt.²⁾

Die Minelli blieben bis zu Beginn des zweiten Jahrzehnts ohne Reliefauftrag. Erst 1513 ist zu erfahren, daß Giovanni Minelli unter verschiedenen anderen Arbeiten auch die Figur eines Gerüsteten ausgeführt haben soll.³⁾ Wenige Wochen später werden Kosten registriert, verursacht durch den Transport eines Marmors, "una figura de marmo facto per m.Antonio de Minello".⁴⁾

Die herbeigeschaffene Marmorfigur war aber zu diesem Zeitpunkt noch nicht vollendet, was erst zwei Jahre später geschah.

B.11

1) Daß Antonio Minelli spätestens seit 1513 gewisse Kompetenzen der Werkstatt übertragen worden waren, belegt ein zwischen den Minelli, dem jungen Giovanni Dentone und dessen Vater abgeschlossener Lehrvertrag (Rigoni, Notizie riguardanti Bartolomeo Bellano e altri scultori padovani, S. 139, Doc.XV). Darin wird die Pflicht zur Unterweisung des neuen Gehilfen Giovanni und Antonio Minelli gemeinsam übertragen. Dasselbe gilt für die Entlohnung Dentones: "... ipsi magistri solvere promiserunt .. ducatos viginti quinque .." (29. Januar 1513, vgl. auch S. 65 i.T.

2) Vgl. S. 39 i.T.

3) 31. Dezember 1513, Sartori, S. 157

4) 28. Januar 1514, Sartori, S. 158

Ein Jahr darauf wird im Zusammenhang mit der Anweisung einer Geldsumme ein "quadro" abermals als Werk Giovanni Minellis bezeichnet.¹⁾ An anderer Stelle wird diese Arbeit als Werk des Sohnes ersichtlich: "... in nome de suo fiolo Antonio per fatura de la figura de lo homo armado". Daß es sich bei dem Werk nun letztendlich doch um die Arbeit Antonio Minellis handelt, erhellt eine Notiz des Jahres 1516,²⁾ die die Aushändigung desselben registriert. Bereits einige Jahre vorher sei es begonnen worden. Damit bricht die Erwähnung des "Mannes in Rüstung" ab, und es ist anzunehmen, daß er vielleicht sogar in der Wand der Cappella eingelassen wurde. Er bildet das Mittelstück der aus insgesamt drei Marmorblöcken bestehenden Tafel der "Übergabe des Ordensgewandes". Für die spätere ikonographische Deutung der Gestalt ist zu berücksichtigen, daß immer nur von einem "uomo armado" die Rede war, keinesfalls aber irgendwo ausgesprochen wurde, daß es sich um eine Darstellung des Antonius handle.

Die Drei-Teilung von Minellis-Relief in technischer Sicht findet eine Entsprechung im inhaltlichen Aufbau des Reliefs. Keine Figur greift über die Grenzen ihres zugehörigen Reliefblockes hinaus. Ganz anders ist dieses technische Problem bei anderen Reliefs gelöst, die ebenfalls aus mehr als einer Marmortafel bestehen. Dort erhalten die betroffenen Figuren oft erst über die Fuge hinweg ihren körperlichen Zusammenhang.

Der Vertrag für die "Übergabe des Ordensgewandes" ist leider nicht erhalten. Nachdem aber Anfang 1514 "una figura di marmo" in die Kapelle getragen wurde, jenes Mittelstück des Reliefs, das aber erst 1516 fertiggestellt ist, so liegt der Schluß nahe, daß der Auftrag ca. 1512/13 vergeben worden war. Fast genau ein Jahr nach Vollendung des Mittelstückes notiert der Paduaner Notar Sebastiano Balzan einen Auftrag der Arca an Antonio "de conficiendo unum opus marmoreum, videlicet unam istoriam sancti Antonii

1) 31. Januar 1516, Sartori, S. 158

2) 12. Juni 1516, S. 160

que vadit ad finestram que venit et ascendit ad bonam summam." ¹⁾ Dabei handelt es sich nun um den linken Reliefteil, da später ein letzter Auftrag formuliert wird, der sich ausschließlich auf das Reststück der linken Seite beziehen kann.

Der Auftrag für das rechte Teilstück wird 1518 vergeben. ²⁾ Antonio verpflichtet sich zur Herstellung eines Reliefs "con quatro figure dentro, cioè un huomo, una donna de tutto rilievo, et un frate de mezo rilievo, per pretio de ducati 60".

Nach meiner Interpretation der Quellen dauert die Herstellung des mittleren Reliefteils von ca. 1513 bis 1516, des linken von 1515 bis 1517 und zuletzt des rechten von 1517 bis 1518/19.

Es ist anzunehmen, daß diesen Teillieferungen ein einheitlicher Gesamtentwurf, vor 1513 als Modell ausgeführt, vorangegangen ist, bei dem vielleicht auch Giovanni Minelli mitgewirkt hat.

Wenn Antonio Minelli 1520 ein Modell zur Vorbedingung des Vertrages für das "Parisio-Wunder" gemacht wurde, so müßte diese Klausel erst recht in einem sieben oder acht Jahre früher geschlossenen Vertrag enthalten gewesen sein. Dem widersprechen jedoch die Bestimmungen des Vertrages von 1501, der Giovanni und Antonio kein Modell vorschreibt. Aus beiden Umständen ergibt sich die Schlußfolgerung, daß wenn Giovanni Minelli als Garant für die Leistungen seines Sohnes auftritt, Antonio keine Sonderbedingungen erfüllen mußte. Für diesen Fall war von der Arca die Beteiligung Giovannis am Entwurf des Reliefs oder zumindest dessen Überwachung vorausgesetzt. Seine jahrzehntelange bildhauerische Erfahrung ließ für die Arca eine zuverlässige Ausführung erwarten.

Als Antonio 1520 selbständig einen Relief-Auftrag entgegennahm, war die Aufsicht Giovannis nicht mehr gewährleistet, so daß Antonio zunächst ein akzeptables Modell vorweisen muß.

Da Antonio 1512/13 noch in der Werkstatt des Vaters integriert war, dürfte der Wortlaut des Vertrages demjenigen von 1501 in etwa entsprochen haben. War die Genehmi-

1) 29. Juni 1515, Sartori, S. 159

Für die von Antonio Minelli beanspruchten 20 Dukaten als Vorzahlung holte die Arca erst eine Garantie des Vaters ein.

2) 9. Dezember 1518, Sartori, S. 159

gung eines Modells durch die Arca vielleicht keine Vorbedingung, so ist ein solches sicher angefertigt worden. Die Umsetzung in Marmor erfolgte sodann phasenweise, wobei über die Teilstücke nochmals Einzelverträge vorliegen. So konnte seitens der Arca eine unvorhergesehene Überziehung des Etats, der in der Kriegszeit gefährdet war, vermieden werden.

Der wesentliche Unterschied zur Anfertigung der übrigen Reliefs in der Cappella besteht darin, daß der Marmor nicht in allen Teilen gleichmäßig bossiert und allmählich zur Entsprechung mit dem Modell behauen wurde, sondern daß man komplett fertige Einzelteile ablieferte. Die Zahlungen erfolgten nicht "da tempo in tempo secondo il lavorera", sondern die Teilstücke wurden auf einmal abgerechnet.

Den Anspruch auf eine Vorauszahlung in Höhe von 20 Dukaten, den Antonio Minelli am 29. Juni 1515 geltend macht, wurde nicht ohne die vorherige Garantie des Vaters entsprochen.

Der Zahlungsmodus für Antonios Großrelief unterscheidet sich nicht von der Weise, wie die Arca fertiggestellte Friesstücke, ornamentale Reliefs etc. mit Giovanni Minellis Werkstatt abrechnete. Insofern wurde das Großrelief wie alle übrigen Produkte der Werkstatt behandelt.

Gegenüber der bisherigen Betrachtungsweise dieses Reliefs in der kunsthistorischen Literatur, muß sich die Beurteilung in mehrfacher Hinsicht verschieben: hinsichtlich des Entstehungsvorganges, der Datierung, sowie der zeitgenössischen Beurteilung des Reliefs.

Seit Gonzatis Publikation schien es unverständlich, weshalb trotz des Mißfallens, das Antonios Relief beim Konvent erregt hatte (20. Juli 1517), ihm dennoch ein weiteres Thema zur Ausarbeitung übergeben wurde (1520). Die Analyse ergibt eindeutig, daß sich die Kritik lediglich an der Ausführung des zweiten Relieftelles entzündet haben konnte. Das letzte Drittel blieb unbeanstandet, so daß Antonio bereits ein Jahr nach Fertigstellung der "Übergabe des Ordensgewandes" ein weiteres Relief anvertraut wurde. Die Kritik des Konvents ("satis inepte exculptam") blieb demzufolge nur eine kurze Episode und warf auf die weitere Zusammenarbeit keinen Schatten.

Der Akt vom 20. Juli 1517 aus dem "Liber Determinationum" bedauert zunächst die mangelhafte Situation, die sich daraus ergäbe, daß kein fester Preis in den Verträgen ausgemacht sei. In Zukunft - so wird entschieden -, dürfe kein Werk ohne feste vertragliche Grundlage begonnen werden.¹⁾

Es wird beschlossen, Antonio Minellis Relief (rechtes Teilstück) mit 60 Dukaten zu begleichen. Wenn der Bildhauer damit nicht zufrieden wäre, so solle er den Marmor ersetzen und erhaltene Beträge zurückerstatten (ihm waren ja i.J. 1515 20 Dukaten zugebilligt und in der Folge auch ausbezahlt worden). In unmittelbarem Vollzug des zuvor ausgesprochenen Entschlusses werden zwei "doctori" - also wohl keine eigentlichen "experti in arte" - dazu bestimmt, das dritte Teilstück des Reliefs, das Antonio zu diesem Zeitpunkt "inceptit iam sculpere" (!) im voraus zu taxieren.

Am 9. Dezember 1518 findet sich vermerkt, daß dieses Teilstück mit 60 Dukaten bezahlt werden solle. Der am 27. Juni erwähnte Betrag von 70 Dukaten dürfte sich auf den früher bemängelten linken Teil beziehen, der - wesentlich größer als die beiden anderen - möglicherweise im Anschluß an den Beschluß vom 20. Juli im Wert von 60 auf 70 Dukaten heraufgesetzt wurde.

Alles in allem ist Antonio Minellis Relief extrem unterdurchschnittlich honoriert worden. Addiert man die Teilsummen für die äußeren Reliefteile, ergibt sich ein Betrag von ca. 130 Dukaten, der durch die sehr schmale Mitteltafel ("uomo armato") nicht wesentlich aufgestockt worden sein dürfte. Nicht nur die Zahlungsgewohnheiten, auch das Gesamthonorar des Reliefs entsprach mehr den Maßstäben für die "scarpellini".

1) Außer auf das in Arbeit befindliche Relief Antonio Minellis könnte sich der Akt auch auf die zwei Verträge mit Tullio Lombardo und Lorenzo Bregno beziehen, die 1516 abgeschlossen worden waren.

Es konnte somit gezeigt werden, daß sich die Arbeiten an Antonio Minellis erstem Relief über mindestens sechs Jahre erstreckten und erst 1519 zum Abschluß kamen. Eine Datierung der Fertigstellung auf 1512, wie seit Gonzati üblich, basiert auf einer Fehlinterpretation von Gonzatis Dokument XCI, dessen Datum (bei Gonzati 1512), überdies in Sartoris Publikation berichtigt wurde und jetzt auf 1517 lautet.

Das den Minelli zugewiesene Bogenfeld sollte aber noch zwanzig Jahre lang unvollendet bleiben. Zwar war das Relief eingesetzt, doch wurde die Perspektivzone erst 1542 an Vincenzo Grandi in Auftrag gegeben.¹⁾ Im Zusammenhang mit Arbeiten, die dieser an der linken vorderen Ecke der Kapelle ausführte, sollten in einem Zuge auch die fehlende "prospettiva" sowie "alcuni voltesini" (damit ist die perspekt. verkürzte Arkatur oder auch "zonta" genannte Intarsie gemeint) nachgearbeitet werden. Auch am Relief selbst wurde ein Eingriff vorgenommen. Das Dokument spricht von einem "pezo de investison", das in Minellis Relief von V. Grandi ergänzt wurde.²⁾

Das Thema von Antonio Minellis zweitem Relief war nicht - wie Gonzati darlegt - bereits 1502 an Giambattista Bregno vergeben worden. Jener Vertrag, in welchem von "el miracolo del migliolo" die Rede war, bezieht sich aus mehreren Gründen auf G. Moscas und P. Stellas Relief des "Glas-Wunders".³⁾

Somit wird am 16. Juni 1520 "el miracolo de un puto rexusitado" erstmals vergeben. G. Minelli soll für das Relief 240 Dukaten erhalten, zehn weniger als dem renommierteren Tullio Lombardo zugesagt wurden. Doch liegt das Honorar jetzt um ca. ein Drittel höher als bei dem Relief der "Übergabe des Ordensgewandes".

Die erstmals veröffentlichte Notiz aus dem Archivio dell'Arca⁴⁾ gibt verkürzt den beim Notar Sebastiano Balzan hinterlegten Vertrag wieder. Dessen Wortlaut ist identisch mit dem Vertrag, den Tullio Lombardo am selben Tag eingeht.

1) Vgl. auch S. 220 i.T.

2) Ergänzungen oder Anstückungen am figürlichen Relief selbst konnten nicht ausfindig gemacht werden.

3) Vgl. S. 59 i.T.

4) AdA. reg.387, c. 55

Abweichungen treten nur in den Punkten auf, die von einem Modell handeln, das Minelli zur Vorbedingung gemacht wird. Drei Jahre dauerte es, bis Antonio Minelli ein vom Konvent akzeptiertes Modell anfertigt. Die von Sartori irrtümlich für den 23. Juni 1520 vermerkte Besichtigung des Modells fand in Wahrheit 1523 statt.¹⁾ Die erste Auszahlung, die entsprechend der Praxis der Arca mit der Genehmigung des Modells und der Auslieferung des Marmors verknüpft ist, erfolgt auch prompt am 1. Juli 1523. Dieses Datum kann als Terminus post quem der eigentlichen Inangriffnahme des Marmors betrachtet werden.

Der sich auf die Annahme des Modells beziehende Notarsakt²⁾ enthält im zweiten Teil den Beschluß, daß Antonio Minelli nur nach Zustimmung aller "massari" oder zumindest einer Mehrheit Zahlungen erhalten dürfe. Diese innerhalb der Quellen ungewöhnliche Vorschrift ist möglicherweise als ein Reflex der mit Antonio Minelli im zweiten Jahrzehnt gemachten Erfahrungen zu sehen. Es sollte nicht mehr zur Situation des zweiten Teilstücks des ersten Reliefs kommen, das sich der Kritik der Arca erst im vollendeten Zustand stellte. Mit der 1520 eingeführten Klausel wollte man wohl eine allen "massari" genehme Übertragung des Modells in den Marmor gewährleisten.

Wegen der großen Zeitspanne, die zwischen dem Auftrag und der Annahme des Modells liegt (1520-23), könnte eine Ablehnung des Modells und nochmalige Anfertigung theoretisch für möglich gehalten werden.

Daß Antonio Minelli das Entwurfsstadium zu keinem früheren Zeitpunkt abgeschlossen hatte, belegt auch ein Passus aus des Bildhauers Partnerschaftsvertrag ("societas et fraternitas") mit dem Goldschmied Bartolomeo Stampa (5. Mai 1522). Wenn Antonio Minelli innerhalb der Vertragsdauer von zwei Jahren für das Santo-Relief Einnahmen haben sollte ("videbitur res expediens"), so wären diese mit dem Partner zur Hälfte zu teilen.

1) Archivio di Stato, Notarile, t.4150, c.246, Sartori, S. 161

2) ebda.

Als der Partnervertrag am 14. Januar 1524 verlängert wird, sind inzwischen das Modell akzeptiert und entsprechende Zahlungen geleistet worden. Es wird festgehalten, daß B. Stampa die Hälfte der bei Antonio Minelli eingegangenen 56 Dukaten erhalten hat. Zwischen der Vorauszahlung (caparra) am 1. Juli 1523 (133 L.) und dem Zeitpunkt des zweiten Partnervertrages (56 Dukaten) muß es somit zu weiteren Zahlungen des Konvents gekommen sein.

Bis 1526 erhält A. Minelli fast zwei Drittel des Honorars, danach werden die Zahlungen eingestellt. Antonio ist demzufolge vor allem zwischen 1523 und 1526 mit der Ausführung des Reliefs beschäftigt. Mitte 1526 bricht er die Arbeit daran ab, so daß zwei Jahre später ein Bote nach Venedig geschickt wird "per el quadro del Minello".¹⁾

Bereits wenige Monate nach dem Ersuchen taucht der Name Jacopo Sansovinos in Verbindung mit Antonios Relief auf.

1) 16. September 1528, Sartori, S. 163. .

Am 27. August 1527 tritt "Magister Stephanis marangonus" als Zeuge in einem Rechtsstreit zwischen den Minelli und A. Gulliellmi auf, "dicens Antonio ha una botega a venexia" (vgl. Rigoni, Giovanni Minelli e la Cappella del Santo, S. 261 - Doc.I).

Beim Abschluß des Partnervertrages mit B. Stampa (1522) ist Antonio Minelli noch in Padua ansässig. Von Stampa wird ihm vertraglich die Verpachtung einer Wohnung und Werkstatt in Venedig zugesichert: "uam domum terenam .. in contrata Sancti Raphaelis".

Minellis Vater, Giovanni, der 1521 vom Amt des Proto suspendiert worden war, wird ihm obengenannten Rechtsstreit als 87jährig erwähnt, "ob senilem etatem laborare non potest". Nachdem sich Giovanni aus dem aktiven Leben zurückgezogen hatte, die Cappella bis auf die Decke fertig war, ist sein Sohn nach Venedig übersiedelt. Das 1523 von der Arca akzeptierte Modell durfte daher wahrscheinlich bereits in Venedig entstanden sein.

Nach Moschetti (s. S. 46 , Anm. 1) übernahm Antonio später die Werkstatt des 1524 verstorbenen Lorenzo Bregno, dessen Ateliernachlaß er 1525 von der Witwe Bregnos erwarb.

Notariell wird im Januar 1529¹⁾ Sansovinos Versprechen beglaubigt, für hundert Dukaten das Relief zu vollenden.²⁾

Aus dem Urtand, daß Sansovino für sein später entstehendes zweites Relief in der Nachfolge Tullio Lombardos ein Honorar von 300 Dukaten aushandelt und Antonio Minelli für sein unvollendetes Relief fast zwei Drittel der verabredeten Summe erhalten hat, gelangt man mit guten Argumenten zur These, daß Sansovino ein Werk zu vollenden hatte, das zu zwei Dritteln bereits fertig war. Die Arbeit des groben Meißels war also nicht mehr von ihm zu leisten. Vor allem die feinere Modellierung von Stoff, Körper und Haartracht, die Ausarbeitung der Gesichtszüge und vor allem der Hände (Stil !) müssen ihm als Beitrag zugewiesen werden.³⁾

1) 28. Januar 1529, Sartori, S. 206

2) Nach einer von Gonzati veröffentlichten Eintragung im "Libro" war die Sache schon 1528 für Sansovino entschieden. (Doc.XCVII)

3) Die Dokumente äußern sich nicht zu der Frage, ob Sansovino auch das Modell Minellis erhalten hat, was aber sicherlich anzunehmen ist.

Das Problem der Händescheidung zwischen Minelli und Sansovino ansprechend, äußerte Planiscig, daß die Komposition auf Antonio zurückgehe, doch die Behandlung einzelner Figuren, "z.B. der des Mannes mit dem Netz in der Mitte", zeige "deutlich die überlegene Hand des Florentiners, der sich aber weigerte, das Relief zu bezeichnen" (Venez. Bildhauer der R., S. 364).

Venturi (La scultura del Cinquecento X, 1/ 1935, S. 419) sah insbesondere im Gesicht des Antonius ("dolciastro sentimentalismo") und im Kopf des Alten einen starken Anteil Minellis, indes er die Ausführung der Frauengruppe der Werkstatt Sansovinos zuschreibt. Rein von der Hand Sansovinos sei der Putto in den Armen der Frau (re.) sowie wahrscheinlich die "vigorosa figura" des Mönches hinter Antonius.

Der Vergleich mit anderen Reliefwerken Sansovinos führte J. Pope-Hennessy zu dem Befund, daß die zentrale Frauenfigur von dem Florentiner in das Relief eingeführt worden sei (Essays on Italian Sculpture, A Relief by Sansovino, 1968, S. 95-103). Derselbe Autor vertritt in seinem Buch 'Italian High Renaissance and Baroque Sculpture', 1970, S. 407 die Auffassung, daß Sansovino neben der Voll-

Doch zögerte sich die Vollendung des Werkes abermals hinaus. Im Oktober des Jahres werden erneut Preisverhandlungen geführt, über deren Resultat allerdings nichts zu erfahren ist. Für den 21. Dezember findet sich im Archivio dell'Archa eine Notiz, derzufolge der Meister das Relief binnen vier Monaten zu vollenden habe - eine Angabe, die aber nicht notariell abgesichert ist. Sansovino selbst spricht in einem zwei Jahre später (!) verfaßten Brief davon, daß er eine Frist von vier Monaten zu beachten habe.¹⁾

Doch hat er vermutlich seine eigenen Zusagen nicht eingehalten, denn in den folgenden Jahren gehen ständig noch Zahlungen ein, in denen das Relief Erwähnung findet, bis Sartori für 1536 notiert, Sansovino habe die letzte Überweisung für das Bildwerk erhalten. Das Jahr 1536 kann daher als terminus ante quem der Fertigstellung des Reliefs betrachtet werden, auch wenn diese Annahme insofern etwas problematisch ist, als neben dem eigentlichen Relief auch die Perspektive hergestellt wurde und entsprechende Vergütungen von Sartori nur schlecht getrennt werden konnten.²⁾

Die Beantwortung der Frage, wem die Anfertigung der "prospettiva" über den Reliefs J. Sansovinos zuzuweisen sei, ist nicht einfach, da die Quellen sich hierzu nicht eindeutig aussprechen. Ich möchte die Vorgänge folgendermaßen rekonstruieren: Sicher ist, daß Giuliano da Firenze im Verlauf des Jahres 1529 die Perspektivzone über G. Moscas Relief ausgeführt hat. Nach Erfüllung dieser Aufgabe und im Wunsch nach Fortsetzung der Arbeit, geht er im November nach Venedig "a parlar a maestro Jacopo Sansovino et da questo di indrio se paga per conto dela seconda prospettiva de parola de maestro Jacobo".

endung von Figuren seines Vorgängers auch einige überarbeitet habe. Anders als Venturi ordnet er gerade die rechte Relieffpartie und den Kopf des Heiligen Minelli zu. Ebenso gingen der Mann mit dem Netz, die kniende Mutter sowie die Frauenfigur mit Kind in großen Teilen auf Sansovino zurück.

1) 21. März 1532, Sartori, S. 207

2) Sartori, S. 210 (!)

3) 10. November 1529, Sartori, S. 206

J. Sansovino übernahm in dieser Zeit die Ausführung des Minelli-Reliefs, so daß sich Giuliano an ihn wandte, um die bald fällige Perspektivzone auszuführen. Von einer "seconda prospettiva" im Kontext der Eintragungen zu Sansovinos erstem Relief zu lesen, ist zunächst verwirrend: es handelt sich deshalb um die zweite von Giuliano in Angriff genommene Perspektivzone, die zugleich die erste für Sansovino ausgeführte darstellt.

B.73

Für die Jahre 1533 und 1534 sind Zahlungen an Sansovino vermerkt, die sich auch auf die Ausführung einer Perspektivzone beziehen.¹⁾ Wieder geht hervor, daß Sansovino zwar vom Konvent beauftragt ist, das Bogenfeld komplett zu füllen, doch die Ausführung der Perspektivzone einem anderen Bildhauer anvertraut, dessen Kosten ihm vom Konvent rückerstattet werden.

Auch bei dem anderen Bildfeld verfährt er so. Diesmal ist es Silvio Cosini, der sich im Namen Sansovinos an einer "prospettiva" betätigt, "drio (= dietro) l'altaro de messer Sancto Antonio".²⁾ Nimmt man die Ortsangabe beim Wort, so ist hier von jenem Relief die Rede, das kurze Zeit zuvor eingelassen worden war: Sansovinos Minelli-Relief.

Für dieses allein hatte sich Giuliano da Firenze bewerben können, denn das Tullio-Relief übernahm Sansovino erst 1532/33. S. Cosini erhält für das Jahr 1535 in Verbindung mit dem Relief Sansovinos Zuweisungen.³⁾ Anfang 1536 wurde S. Cosinis eigenes Relief beendet,⁴⁾ so daß er wahrscheinlich schon Ende 1535 für Sansovino zur Verfügung stand, für diesen die Perspektivzone des neu zugesprochenen Tullio-Reliefs ausführte und die von Giuliano da Firenze verfertigte mit dem kurze Zeit vorher vollendeten und eingelassenen Minelli-Relief in Übereinstimmung brachte.

B.74

1) Sartori, S. 210

2) 1537, Sartori, S. 207

3) Sartori, S. 210

4) Vgl. S. 68 i.T.

Wie Tullio Lombardo 1505 bereits die Perspektivzone für ein Relief fertig hatte, das erst 20 Jahre später eingelassen wurde, so arbeitete S. Cosini die Einfassung für das "Wunder des ertrunkenen Mädchens", obgleich das Relief erst Jahrzehnte später in den Santo gelangte. Auch zwischen der Anfertigung der Perspektivzone durch G. da Firenze und der Vollendung des "Wunders des ertrunkenen Knaben" sind einige Jahre verstrichen.

Das Relief Giammaria Moscas und Paolo Stellas

- Das "Glas-Wunder" (Dokumente, S. 312-316)

Als die Arca angesichts der beschränkten finanziellen Möglichkeiten zu Beginn des 16. Jahrhunderts darüber eine Entscheidung fällen mußte, welche Relieffelder als erste ausgestattet werden sollten, entschieden sich die Präsidenten dafür, zunächst die rechte Schmalseite der Cappella in Angriff zu nehmen. Wie aus der ersten Auftragsurkunde der Lombardi ersichtlich, pflegten die "massari" zum Fest des heiligen Antonius an dieser Seite der Kapelle Platz zu nehmen. Als die Brüder Lombardo ihre ersten Reliefs begonnen hatten, von denen das eine in der ersten Interkolumnie vorne rechts, das andere im äußersten rechten Feld der Rückwand Platz finden sollte, war zwischen diesen Blendarkaden noch eine für ein Relief bestimmte Interkolumnie frei. Diese Blendarkade links neben dem Durchgang zur Cappella della Madonna Mora war bis dahin an keinen Bildhauer vergeben worden. 1502 wurde dieser Auftrag nachgeholt.

B.14

Gonzati vermutete, daß ein am 20. Oktober 1502 an Giambattista Bregno vergebenes Relief das "Wunder des geretteten Knaben Parisio" - später von Antonio Minelli ausgearbeitet - hätte darstellen sollen.¹⁾

Dabei verstand er das im Vertragstext erscheinende "migliolo" irrtümlich als "un putino", wodurch die Thematik des vergebenen Reliefs verfälscht wurde. Sartori konnte diesen Irrtum korrigieren,²⁾ so daß wir nunmehr den mit Giambattista Bregno geschlossenen Vertrag als einen Vorläufer-Auftrag von G. Moscas 1520 eingegangenen Verpflichtungen betrachten können. Bregnos in Aussicht gestelltes Relief wäre auch die besagte Interkolumnie neben Tullios Relief von 1505 zuzuordnen gewesen, so daß die rechte Kapellenwand im ersten Jahrzehnt bereits hätte verkleidet werden können. Doch nicht nur das Relief wurde 1502 vergeben, sondern auch die zugehörige "prospettiva". Dem Vertrag mit Bregno schließt sich am selben Tag unmittelbar die Beauftragung von Sebastiano da Lugano an:

".. el dito Sebastian si promette et si obliga de far una prospetiva marmorea sopra lo dicto quadro ..".³⁾

1) Gonzati, S. 167

2) 20. Oktober 1502, Sartori, S. 28

3) Archivio die Stato, t 2835, c. 358

Ihm wird auferlegt, die Perspektive mit derselben "bonta" und "belezza" auszuführen wie bei den anderen Ornamentalreliefs, die gerade in Arbeit seien. Dabei spielt die Arca auf "prospettive" der Lombardi an, die jedoch zu diesem Zeitpunkt im Santo noch nicht zu sehen waren. Sebastiano da Lugano, der in Bregno Vertrag als Bürge auftritt, führt wie auch Bregno selbst den Auftrag nicht aus. Giuliano da Firenze sollte die "prospettiva" dreißig Jahre später herstellen.

Im Vertrag vom 20. Oktober 1502 verpflichtete sich "Maestro Zuan Battista" (Bregno), die Darstellung des "Glas-Wunders" zu liefern, wobei er sich in den Maßen und der Anzahl der Figuren an Antonio Lombardos Vorbild zu orientieren habe. Anders als in den Verträgen mit den Lombardi enthält Bregnos Kontrakt ein im voraus fixiertes Honorar von 150 Dukaten. Die Lombardi sollten drei Jahre später unter Ausnutzung aller ihrer rechtlichen Möglichkeiten - durch ein erstes und zweites Schätzverfahren unabhängiger Sachverständiger - 250 Dukaten zugebilligt bekommen.

Auch eine andere Forderung des Vertrages, das Werk solle innerhalb zweier Jahre vollendet sein, erweist sich als eine einseitig zu Ungunsten des Bildhauers getroffene Bestimmung. Offenbar sollte Bregno die Reliefs der Lombardi noch "einholen", so daß die drei Reliefs der rechten Kapellenseite 1505 vollendet gewesen wären.

Nach einer Anzahlung von 31 L. am 22. Dezember des Jahres wird es still um die Ausführung des Reliefs, die alsbald im Sande verläuft. 1507 arbeitet Bregno an einer Prophetenfigur für die Cappella und ist gelegentlich als Schätzer für die Arca tätig.

Der eigentliche Beginn der Ausführung des "Glas-Wunders" ist mit dem Namen Giammaria Moscas verbunden, der 1520 einen Auftrag erhält. Entsprechend seiner jungen Jahre finden sich in dem Kontrakt Bestimmungen, die nur auf einen bislang unerfahrenen Bildhauer angewendet werden konnten.¹⁾

1) Das Alter Giammaria Moscas ist anhand zweier Lehrverträge annähernd zu bestimmen. 1507 tritt er in die Werkstatt Giovanni Minellis ein (E. Rigoni, Notizie riguardanti Bartolomeo Bellano e altri scultori padovani, Doc.XIII, S. 138). Innerhalb einer auf sechs Jahre bemessenen Lehrzeit soll er 132 L. erhalten, wobei sein Vater, Matheus Moscha, weiterhin für die Versorgung des Knaben aufzukommen habe.

Wie auch kurze Zeit später von Antonio Minelli, nicht aber von Lorenzo Bregno und Tullio Lombardo gefordert, sollte G. Mosca zunächst ein Modell anfertigen, das vor der Ausführung in Marmor das Placet der Arca abzuwarten hatte. Die Begutachtung des Modells wird "expertos in arte" überlassen und die Auslieferung des Marmors von der positiven Entscheidung dieser Sachverständigen abhängig gemacht.

Differenzen zwischen dem Modell und der späteren Ausführung in Marmor hatten zu unterbleiben: Bei Nichtgefallen des Reliefs behielt sich die Arca eine Verringerung des Honorars vor. Dieses wird später auf 198 Dukaten festgesetzt.¹⁾

Die Anfertigung des Modells und die Zustimmung der Arca nehmen offenbar längere Zeit in Anspruch, denn erst 1523 wird ihm der Marmor zugestellt.²⁾ Marcantonio Michiel gibt von Moscas Modell Kunde. Er sieht im Hause des Bronzegießers und Bildhauers Guido Lizzaro in Padua zwei Relief-Terrakotten, darunter auch jenes für den Santo:

"El miracolo del puttino et bichiero de
S. Antonio, de terra cotta, è lo modello
del'opera ha a fare Mistro Zuan Maria
al Santo".³⁾

Forts.

Giammaria ist bei Abschluß des Vertrages selbst nicht anwesend; auch die Anweisung, sich so zu verhalten, "ut decet et convenit garzonibus", spricht dafür, daß sich Giammaria noch im Knabenalter befand. Nach der 1512 vorzeitig abgebrochenen Lehre (Rigoni ebda. Doc. XIV) war G. Mosca, nicht wie Rigoni vermutete, "impaziente di muovere da solo nelle vie dell'arte". Er tritt in ein neues Lehrverhältnis ein: für ein weiteres Jahr bei Bartolomeo Mantello (der Lehrvertrag ist von Sartori publiziert, Documenti, S. 171). Der junge Mann, dem man "bono inzegno come la bona volontà" bescheinigt, erhält nun als ein schon etwas älterer Gehilfe Station im Hause des Lehrherren. Zu diesem Zeitpunkt hatte Giammaria ca. das zwanzigste Lebensjahr gerade erreicht, so daß er bei Entgegennahme des Vertrages von 1520 ca. 25/27 Jahre alt gewesen sein dürfte.

2) 15. Mai 1520, Sartori, S. 172

2) 18. Dezember 1523, Sartori, S. 173

3) Frimmel, Der Anonimo Morelliano, S. 30

Die Formulierung erweckt den Eindruck, als befände sich das Modell noch im Prozeß der Umsetzung ins Relief. Michiel müßte die Terrakotta demzufolge noch vor 1529 gesehen haben. Lizzaro stand in guten geschäftlichen Beziehungen mit Mosca, von dessen Hand mehrere Tonmodelle stammen, die jener in Bronze goß.¹⁾

Mosca verlegte seine Wohnung und Werkstatt innerhalb Paduas mehrfach. 1520 ist er wohnhaft in der "contrata sancti Michaelis", 1524 in der "contrata s.Firmi". Im Juni des Jahres überführt er das begonnene Marmorrelief in das Haus des Cav. Zacco.²⁾ Im Januar 1527 ist er in einem Kreuzgang des Santo bei der Arbeit zu finden.³⁾

Noch vor Beendigung des Reliefs sollte er nach Krakau auswandern. Es ist denkbar, daß Mosca bei einer dieser Umzüge das Modell vielleicht kurzfristig bei seinem Geschäftsfreund Lizzaro deponierte, wo es M. Michiel sehen konnte.

Am 2. April 1529 teilt Mosca der Arca mit, "(di) voler andar a Venezia per menar un compagno per fornir el quadro per santo Antonio". Nach der Zahlung einer kleineren Summe am folgenden Tag endet die Erwähnung des Bildhauers in den Büchern der Arca. Giammaria Mosca hatte wegen der bevorstehenden Abreise das Relief nicht mehr zu Ende geführt.

Aus einem Schreiben Francesco Segalas vom Dezember 1572 an die Arca⁴⁾ deutet der Paduaner den Fortgang Moscas - leicht tendenziös im Sinne seiner aktuellen Argumentation -, daß Mosca wegen des Unverständnisses seiner Vaterstadt gegenüber den einheimischen Künstlern Padua verlassen habe (".. non essendo conosciuto da questa città sua patria delle fatiche e virtù sue"). In Polen habe er sodann "ricchissimo et honoratissimo" leben können.

Anhand der bei Mosca eingegangenen Zahlungen läßt sich schließen, daß das Werk nicht weit von der Vollendung ent-

1) Vgl. L. Planiscig, in: Thieme-Becker, XXIV, 1930, S. 578

2) 30. Juni 1524, Sartori, S. 172

3) (Januar 1527), Sartori, S. 172

4) vgl. S.85 i.T.

fernt war.

Unmittelbar nach Moscas Fortgang wird Piero Paolo Stella zum Nachfolger berufen. Und wieder im Abstand von nur wenigen Wochen wird Jacopo Sansovino von der Arca beauftragt, den Anteil des Mailänder Bildhauers bei der Vollendung zu taxieren.¹⁾

In einem Brief vom 25. September 1529 setzt Sansovino den Restbetrag auf 248.4 L. fest.

Stella, der am 30. April um einen Gehilfen zur Unterstützung seiner Tätigkeit nachsuchte, beendet die Arbeit spätestens im August, als für den 26. Tag vermerkt wird, daß ein Arbeiter mit dem Polieren des Marmors beschäftigt sei.

Die "prospettiva" des Reliefs war 1502 von Sebastiano da Lugano trotz seines Auftrages nicht angefertigt worden. Es waren auch noch keine Werke vorhanden, an denen er sich hätte orientieren können. Unter dem Beisein Antonio Minellis als Zeugen übernimmt Mosca am 30. Januar 1529 die Anfertigung der Perspektive. Wegen seiner Abreise wird dieser Auftrag nicht mehr wahrgenommen.

Gonzatis Auswahl an Dokumenten, welche die Vorgänge um das Relief bereits im wesentlichen erkennbar werden ließ, nennt auch den Namen des Bildhauers der Perspektivzone: Giuliano fiorentino. Er dürfte zum selben Zeitpunkt, als P. Stella die Fortsetzung von Moscas Arbeiten übernahm, seinen Auftrag für das Flachrelief erhalten haben (26. April 1529).

In diesem Zusammenhang hat er sicher auch die "zonta" angefertigt, denn sie fehlte dann als einzige Partie noch zur vollständigen Verkleidung der rechten Schmalseite der Kapelle.

Der Anonimo Morelliano, der die Kapelle bald nach Einlassung des Reliefs des "Glas-Wunders" besuchte,²⁾ bestätigt die aus den Dokumenten gewonnenen Einsichten, wenn er schreibt: "... lo secondo quadro fu de mano de Zuan Maria padoano, finito da Paulo Stella Milanese nel 1529."³⁾

1) 26. April 1529, Sartori, S. 206

2) Vgl. S. 24 i.T.

3) Das Relief des "Glas-Wunders" besteht aus zwei Marmorblöcken, deren Trennungslinie rechts neben der aufrecht stehenden Figur eines Gerüsteten (Aleardin) verläuft.

4. Das Relief Giovanni Dentones und Silvio Cosinis

- Das "Wunder der geretteten Ehefrau" (Dokumente, S. 317-322)

Auch im Falle des Reliefs mit der Darstellung des "Wunders der verwundeten Ehefrau" beginnt die Vorgeschichte längere Zeit vor der Ausführung. Aus dem Jahre 1520 liegt ein Dokument vor, aus dem hervorgeht, daß sich Lorenzo Bregno im Jahre 1516 zur Ausführung eines Reliefs verpflichtet hatte, "nel quale lui ha a fare el miracolo de un cavaliere che ammalava sua moglie".¹⁾

Wie Tullio Lombardos Vertrag von 1516 ist auch Bregnos Kontrakt, den der Notar Sebastiano Balzan zu den Akten genommen haben soll, nicht faßbar. Allein durch die Erwähnung desselben im "Libro" bei der Neuauflage des Vertrages vom Juni 1520 wissen wir von seiner Existenz. Wie Tullio und anderen Bildhauer-Meistern werden Bregno bereits im Vertrag von 1516 250 Dukaten zugebilligt.

Wohl bedingt durch die ungünstigen Zeitverhältnisse, sollte es aber erst vier Jahre später zu einem wirksamen Vertragsabschluß kommen. 1520 verpflichtet sich L. Bregno - und mit ihm Tullio Lombardo und Antonio Minelli zu jenem Termin - zur Darstellung des "miraculum divi Antonii confessoris predicti sive istoriam equitis occidentis eius uxorem". Wie bei Tullio Lombardo (anders als bei G. Mosca oder Antonio Minelli) ist bei L. Bregno von keinem Modell als Vorbedingung die Rede. Entsprechend wird er als "magister Laurentius Brignon sculptor famosissimus" betitelt. Obgleich ihm zwei Wochen später bereits der Marmor zugestellt wird, sollte dieses Relief von einem anderen Bildhauer ausgeführt werden. L. Bregno stirbt im Dezember 1523.²⁾

1) In Sartoris Dokumentation ist durch eine irrtümliche Lesung bzw. Fehlsatz (statt ammalava: amava) der Eindruck entstanden, das Thema von Lorenzos Relief habe 1520 vom Vertrag von 1516 differiert. Stattdessen wird in beiden Aufträgen das "Wunder der verwundeten Ehefrau" angesprochen.

2) Vgl. Thieme-Becker, Künstlerl. IV, 1910, S. 570

Es vergehen weitere vier Jahre, bis Giovanni Rubino (genannt il Dentone) das Thema übernimmt. Den Dokumenten zufolge, die von Gonzati veröffentlicht wurden, ist Rubino alleiniger Schöpfer dieses Reliefs.

E. Rigoni hat in einer neueren Untersuchung die Vorgänge, die sich mit dem Namen Silvio Cosinis verbinden, dem Vollender des Werkes, ausführlich anhand neu eingesehener Urkunden befaßt und eine nahezu lückenlose Analyse geliefert.¹⁾ Sartoris Dokumentensammlung enthält - verglichen mit Rigonis - nur wenige Informationen, so daß nach wie vor des letzteren Veröffentlichung die fundiertesten Kenntnisse über das Relief verschafft.

Für August 1524 verzeichnet das Archivio dell'Archa eine Übereinkunft mit G. Rubino zwecks Darstellung des besagten Wunders.³⁾

Im darauf folgenden Monat wird der Vertrag, den Rigoni publizierte, notariell zu den Akten genommen.³⁾ "Magister Johannes de Rubim" soll die "historiam equitis occidentis eius uxorem" für 250 Dukaten anfertigen.⁴⁾ Die Erstellung eines Modells wird vertraglich nicht gefordert. Es wird nicht versäumt, auf die paradigmatischen

1) Erice Rigoni, Su uno dei quadri marmorei della Cappella del Santo, Il Santo, 1931/III, (S. 321-331), L'Arte rinascimentale .., 1970.

2) Sartori, S. 205

3) 9. September 1524, E. Rigoni, o.c., Doc.I, S. 245

4) Giovanni Dentone (Rubino) hatte erst 1513 mit einer Bildhauerlehre bei Giovanni und Antonio Minelli begonnen. Unter Anwesenheit seines Vaters wurde ein auf vier Jahre befristeter Lehrvertrag geschlossen, der dem Gehilfen 25 Dukaten zusicherte. Vgl. Rigoni, Notizie riguradanti Bartolomeo Bellano e altri scultori Padovani, S. 139 - Doc.XV. Sei es, daß Giovanni zu diesem Zeitpunkt bereits eine andere Lehrzeit hinter sich hatte oder überhaupt schon etwas älter war: Er erhält ein höheres Gehalt als Mosca, der 1507 mit demselben Lehrherrn einen Vertrag schloß. Vgl. S.60, Anm.1. Aus diesen Umständen kann der vorsichtige Schluß gezogen werden, daß Giammaria Mosca, obwohl sein Vertrag früher datiert, nur um ein wenig früher geboren wurde als Dentone. Zieht man Dentones Alter in Rechnung, so sind Bedingungen seines Relief-Vertrages von 1524 - mit denen Moscas verglichen - recht günstig. Jener mußte erst ein Modell anfertigen. Möglicherweise hatte Dentone die Zusammenarbeit mit dem Mailänder Cristoforo

Leistungen Tullio und Antonio Lombardos in der Kapelle hinzuweisen. Die Regelung der Materialkosten (28 Dukaten als Preis für den Marmor) entspricht wie die übrigen Details des Vertrages den Bestimmungen der bekannten Verträge.¹⁾

Über den Verlauf der Zahlungen geben nur wenige Eintragungen Nachricht. Gonzatis und Sartoris Angaben zusammengekommen, ergeben sich drei Anweisungen, deren Gesamtsumme nicht an die 100 L. reicht.

Im Mai 1529²⁾ wird mit dem Bildhauer eine Regelung getroffen, welche die monatlichen Raten auf 5 Dukaten festlegt.

Zu den genannten Beträgen kommt noch eine Zahlung dieser Höhe hinzu. Bis zu diesem Zeitpunkt konnte das Relief also noch nicht weit gediehen sein, wie der Kontrakt bestätigt, in dem es heißt: "m.Joannes non posse laborare in quadro ultrascripto stante penuria temporis nisi sibi subveniatur de denarijs .." In den Monaten Mai und Juni wurden dem Bildhauer die Beträge überwiesen.³⁾ Eine letzte Zahlung ging an den Bruder Giovannis, Marco Rubino. Daraufhin wurden von der Seite Giovannis offenbar keine weiteren Beträge entgegengenommen. Im Februar 1530 wird der Bildhauer als verstorben erwähnt.⁴⁾

Solari, von der N. Pietrucci berichtet (Biografia degli Artisti Padovani, 1858, S. 102), und die Herstellung von Statuen für die Loggia Cornaro einiges Ansehen verschafft. Von G. Moscas Aktivität zwischen seiner Lehrzeit und der Übertragung des Santo-Reliefs (1513-1520) ist hingegen nichts bekannt.

1) Die Frage, wie dem Bildhauer die laufenden Kosten zu erstatten seien, wird im ersten Vertrag nicht geregelt.

2) 10. Mai 1529, Rigoni, o.c., S. 246 - Doc.II

3) vgl. Rigoni, o.c., S. 240

4) 1. Februar 1530, Sartori, S. 205

Die bei der Übernahme eines bereits begonnenen Werkes durch einen nachfolgenden Meister akute Frage, welchen Anteil den beteiligten Künstlern zuzuweisen sei, kann in diesem Fall anhand des verbuchten Geldverkehrs nicht ausreichend beantwortet werden. Glücklicherweise liegt eine weitere aussagekräftige Quelle vor. Über drei Jahre nach dem Tod G. Dentones fällt einem der "massari", Giovanni da S. Uliana, die Aufgabe zu, mit dem Bruder des Verstorbenen, Marco, über den Wert des begonnenen Marmors einschließlich des Modells zu verhandeln.¹⁾ Der Wert der Arbeit wird dabei auf ca. ein Fünftel des ursprünglich von Dentone vereinbarten Honorars festgelegt: 45 Dukaten. In diesem Betrag war auch die Bezahlung des Modells eingeschlossen. Dieses war Dentone nicht zur Vorbedingungen seines Auftrages gemacht worden. Leider existieren innerhalb der Dokumente zur Ausstattung der Cappella del Santo keine Hinweise darauf, wie Modelle taxiert wurden und wie sich dieser Betrag im Verhältnis zu einem begonnenen Marmor darstellte. Wenn Dentone 45 Dukaten für Modell und die bossierte Marmortafel erhielt, so dürfte am Relief selbst weniger als "ein Fünftel" der Gesamtarbeit geleistet worden sein.

Als die Arca mit dem Bruder des verstorbenen Bildhauers verhandelte, stand der Nachfolger Dentones bereits fest: Silvio Cosini. Die notarielle Beglaubigung seiner Beauftragung datiert vom 1. Juli 1534.²⁾

1) 29. Juni 1534, Rigoni, o.c., S. 240, Anm. 7

2) Die Identität des in Padua auftauchenden Silvio Cosini mit dem bekannten toskanischen Bildhauer, die in der Literatur bisweilen in Frage gestellt wurde, kann durch die beiden Verträge für die Cappella vollauf bestätigt werden. "Ser Silvio quondam ser Joannis de Chiaparelo florentino .. scultore famosissimo" (1534) wird im Vertrag von 1536 (vgl. S. 73 i.T.) auch als "pisano scultore" bezeichnet. Vasari bespricht Leben und Œuvre des Meisters in der Vita des Andrea Ferrucci da Fiesole (Vas.-Mil, 1906, S. 481 ff.). Dem Aretiner war von einem Aufenthalt Silvios in Padua, wo er auch an Falconettos Decke mitwirkte und die Marmorintarsie für Sansovino schuf, nichts bekannt. Er schreibt (ebda. S. 484): "... per suo natural costume non dimorava mai lungo tempo in un luogo ..." Im April 1532 noch in Pietrasanta nachweisbar, wo er einen Brief an Michelangelo schreibt,

In der Urkunde wird S. Cosini, "sculptore famisissimo", auf die Bedingungen des alten Vertrages seines Vorgängers (1524) verpflichtet, wobei ihm zugebilligt wird, "ad suum libitum" am begonnenen Werk weiterzuarbeiten, eine Formulierung, die man bei einem nicht arrivierten Bildhauer vermieden hätte. Dem Zusatzvertrag mit Dentone entsprechend (1529), legt man bei S. Cosini die monatliche Ratenzahlung von Anfang an auf 10 Dukaten, doppelt so viel wie bei Dentone, fest.

Wie aus den Zuweisungen ersichtlich,¹⁾ verfolgt S. Cosini seine Arbeit mit außerordentlicher Regelmäßigkeit, so daß das Relief bereits im Februar 1536 versetzt wird.

ist Silvio 1533 in Venedig anzutreffen. In seinem Testament von 1568 bestätigt Sansovino, daß Silvio zusammen mit dem Bruder 1533 an dem für sich (Sansovino) geplanten Grabmal gearbeitet habe. Vgl. P. Bacci, Gli Angeli di Silvio Cosini nel Duomo di Pisa, Bolletino d'Arte, 1917, S. 111-20. Es ist daher höchst wahrscheinlich, daß Cosini durch die Vermittlung J. Sansovinos, der seit 1529 für die Cappella tätig war, an die Aufträge im Santo herankam.

In den Abrechnungen mit den Mitarbeitern Falconettos für die Decke der Cappella taucht der Name Silvio Cosinis 1533 auf (Gonzati, Doc.LXXXIX):

(Fu pagato con L. 134, s. 8)
M. Silvio fiorentin si accordò cum noi
de lavorar de stucho in lo vòlto de la
Cappella, et guadagna al mexe duc. otto
d'oro in oro. Comenzò lavorare adi 12 Sept.
1533, val a moneda L. 54

Seit Juli 1534 arbeitet Silvio Cosini am Relief Giovanni Dentones. Im selben Jahr ist er mit einem Reliefauftrag für die Fassade des Monte di Pietà in Padua beschäftigt (vgl. E. Rigoni, Un rilievo di S. Cosini, Rivista d'Arte, 1930).

1) Rigoni, Su uno dei quadri ..., Doc.IV

Eine Auflistung der dem Konvent in Rechnung gestellten Materialien für die Einbettung des Reliefs in der Wand der Cappella ist überliefert.¹⁾ Unter anderem werden "4 legni retondi per meter soto el quadro de m.o. Silvio per condurlo in la capela" verzeichnet.

Die Beteiligung S. Cosinis an diesem Relief wird auch von Girolamo Campagna bestätigt, der in einem Brief an den Herzog von Urbino vom 19. Juni 1604 bei einer Aufzählung seiner eigenhändigen Werke die Meister der Cappella-Reliefs nennt, in deren Schar er die Ehre hatte mitzuwirken.²⁾ Gleich nach Sansovino und noch vor Erwähnung der Lombardi und G. Moscas fällt der Namen Silvio Pisanos (Cosinis).

Gonzati wußte - wie bereits erwähnt - von der Beteiligung des Toskaners und konnte daher mit gutem Gewissen eine Stelle aus einem Brief Fr.Segalas an die Arca zitieren, die seine Thesen bestätigte: "il quadro de marmo nel quale l'historia di quel soldato che uccise la moglie in cappella di s.Antonio è di Giovanni Dentone."³⁾

Dabei stellte Gonzati die lokalpatriotische Tendenz von Segalas Brief nicht in Rechnung. Dieser zählte nur die paduanischen Bildhauer auf, die an der Ausstattung der Cappella beteiligt waren. Die Mitwirkung des Toskaners Cosini an Dentones Relief wurde daher absichtsvoll unterschlagen.

Nach Aussage der Quellen muß nun vielmehr die Leistung zweier Meister beachtet werden.

Als die Arca Giovanni Dentone, bzw. dessen Rechtsnachfolger, 45 Dukaten von der Gesamtsumme in Höhe von 250 Dukaten zuerkannte, war das Modell mit einbegriffen: "tam pro modelo facto quam pro opere posito per dictum quadrum m.Joannem in dicto marmore ..".⁴⁾

1) ebda.

2) veröffentl. von Gronau, Die Statue des Federigo di Montefeltro ..., 1919, S. 254-267. Vgl. Ausführungen zu Campagna S. 87/88 i.T.

3) 17. Dezember 1573, Sartori, S. 217, vgl. S. 85/86 i.T.

4) 29. Juni 1534, s.o.

Es wurde davon ausgegangen, daß Cosini mehr als "vier Fünftel" noch am Relief zu arbeiten hatte. Er konnte sich in seiner Arbeit an dem Modell des Vorgängers orientieren. Hinsichtlich der künstlerischen Idee des Reliefs ist daher der Anteil Giovanni Dentones höher zu bewerten, als sein finanzieller Anteil nahelegt.

Eine eingehende Betrachtung des Reliefs zeigt, daß das linke Viertel der Szene aus einer - ziemlich unfachmännisch - angestückten zweiten Marmortafel besteht, die überdies noch den übrigen Teil an Höhe überragt. Die beiden Teile unterscheiden sich stilistisch deutlich voneinander.

E. Rigoni versuchte diesen Befund mit der Vermutung zu erklären,¹⁾ G. Dentones Modellentwurf sei nur für den rechten, größeren Teil des Reliefs ausreichend gewesen, so daß Cosini zur Vervollständigung des Relief-formates eine selbständig komponierte kleinere Marmortafel hinzugefügt hätte. Ich meine, daß die Annahme, ein Modell habe sich zunächst nur an der Größe einer aktuell vorhandenen Marmortafel statt nach den Erfordernissen des späteren Reliefformates orientiert, aus Gründen der künstlerischen Praxis ausgeschlossen werden kann. Auch wenn der in der Entwurfsphase nötige Marmor noch nicht komplett vorhanden gewesen wäre, so hätte und hatte Dentone ein Modello vom Aussehen des späteren Reliefs gestaltet. Eine genaue Betrachtung des Reliefs lehrt außerdem, daß der rechte, größere Teil nicht für sich allein hätte konzipiert gewesen sein können. U.a. wäre die Gruppe Mutter-Kind, jenes "Leitmotiv" der Cappella-Reliefs, unvollständig geblieben. Weil Dentone nur in beschränktem Umfang am Marmor selbst gemeißelt hatte, ist es möglich, daß er zunächst nur am größeren Stück tätig war, so daß bei seinem Tode der linke, kleinere Teil - obwohl im Modello bereits konzipiert -, noch gar nicht oder nur geringfügig bearbeitet war.

1) Rigoni, o.c., S. 242

Hier mußte Silvio evtl. von ganz vorn anfangen, weshalb sich im fertigen Relief der Eindruck leicht differieren-der Stiltendenzen ergibt. Die stilistische Eigenart der "Zuschauergruppe", "che tanto evidenti presentano i caratteri della sua (Cosini) arte" (Rigoni) ist dennoch ganz dem Reliefstil Dentones verpflichtet, dem sich Cosini anzupassen hatte. Verbindungen zu den eigenständigen Werken Silvio Cosinis - wie sie Rigoni festzustellen glaubt - scheinen mir schon aufgrund der gänzlich verschiedenen Relieftypen kaum herstellbar.

Die Perspektivzone und das Lünettenrelief mit Antonius vor Gottvater stammt nicht von S. Cosini, sondern wurde 30 Jahre später von Girolamo Campagna angefertigt.¹⁾

B.76

1) Vgl. S. 91 i.T.

5. Das Relief Danese Cattaneos und Girolamo Campagnas
- Das "Wunder von Lissabon" (Dokumente, S. 323-346)

Mit dem Relief der dritten Interkolumnie wenden wir uns dem zu allerletzt vollendeten Marmorwerk in der Cappella zu. Seine Geschichte ist sowohl hinsichtlich der Themenstellung als auch der beteiligten Bildhauer am wechselvollsten.

Die späte Fertigstellung ist das Ergebnis von Verzögerungen in der Auftragsvergabe seitens der Arca sowie von Versäumnissen seitens der Bildhauer.

Die erste uns bekannte Vergabe eines Themas für dieses Relief datiert vom Jahre 1536. Es ist zu vermuten, daß sich die Arca noch früher Gedanken um eine Fertigstellung gemacht hat, denn alle in einer späteren Phase entstandenen Reliefs ließen sich auf Erst-Verträge zurückführen, die spätestens in den zwanziger Jahren geschlossen waren: Minellis zweites von Sansovino vollendetes Relief - 1536 fertiggestellt - war 1520 vergeben worden; ebenso Dentones Relief, das Cosini 1536 vollendete.

Jacopo Sansovinos Werk, 1536 in der Cappella eingelassen, geht auf einen Auftrag zurück, den Tullio Lombardo schon 1528 erhalten hatte. Aus dieser Übersicht ist ersichtlich, daß am Ende des dritten Jahrzehnts von den insgesamt neun Reliefs der Cappella bereits fünf vollendet waren (Lombardi, Minelli, Mosca), die drei übrigen befanden in Arbeit (Sansovino, Dentone und Tullio Lombardo: letztgenannter erhielt den Auftrag 1528, den Sansovino 1533 mit geändertem Thema übernahm). Übrig bleibt das Relief der dritten Interkolumnie, für das kein Auftrag der zwanziger Jahre bekannt ist. Das später von Cattaneo und Campagna auszufüllende Relieffeld befindet sich direkt neben Sansovinos Interkolumnie ("Eurelia-Wunder"). Es ist daher wahrscheinlich, daß die Arca bei der Vergabe von Tullios drittem Thema (1528) auch die Zukunft des letzten noch nicht in Angriff genommenen Relieffeldes überdacht hat. Ein zweiter Auftrag ist allerdings für das Jahr 1528 nicht bekannt. Aus der Logik der zeitlichen Zusammenhänge wäre aber eine Themenvergabe für diese Zeit vorstellbar.

Bis 1536 war also noch nichts über dieses Relief verlautet, bis Silvio Cosini am 21. Januar dieses Jahres beauftragt wird, "faciendo unum quadrum unius mulieris a demone vexate, et miraculose a divo Antonio liberate in lapide vivo sculptum iuxta miraculum illud divi Antonij prelibatj..".¹⁾

Es handelt sich hierbei um ein Thema, das in der Geschichte der Reliefs bisher noch nicht aufgetaucht ist und auch später nicht wieder erwähnt werden sollte: das Thema der Dämonenaustreibung, das zwar in den Antoniusviten häufiger vorkommt, doch in der bildlichen Tradition nur vereinzelt festzustellen ist. Für das Relief soll Silvio Cosini 250 Dukaten insgesamt erhalten, die zunächst in monatlichen Raten von zehn Dukaten auszuzahlen seien: doppelt soviel, wie Giovanni Dentone 1529 zugebilligt wurden.²⁾ Eine Besonderheit des Vertrages ist die Bereitschaft der Arca, dem Bildhauer bei guter Ausföhrung des Reliefs "ad honorem et decus" fünfzig Dukaten als Prämie auszusetzen: ein Parameter dafür, daß es sich um einen von der Arca geschätzten Bildhauer handelt. Silvio Cosini, der an Falconettos Stuckdecke mitgearbeitet hatte,³⁾ wird mit dieser neuen Aufgabe betraut, nachdem er gerade mit der Fortföhrung von Giovanni Dentones Relief fertig geworden war.⁴⁾ Die Schnelligkeit und Zuverlässigkeit, mit welcher er das Unternehmen zu Ende gebracht hatte, mag für die Arca ein Argument gewesen sein, ihm ein weiteres Relief als Nachfolgeauftrag zu übergeben.

Die Beschaffung des Marmors wurde - erstmals in der Geschichte der Reliefs - dem Bildhauer selbst überantwortet. Ungewöhnlich ist die zusätzliche Auflage, die Reise- und Transportkosten selbst zu übernehmen ("omnibus eiusdem magistri Silvii expensis"). Zwölf Dukaten

1) Erice Rigoni, Su uno dei quadri marmorei della Cappella del Santo, S. 250

2) Vgl. Rigoni, ebda., Dokument vom 10. Mai 1529.

3) Vgl. S. 68 i.T.

4) Vgl. S. 67 ff. i.T.

sollte Cosini als Vorschuß für den Kauf des Marmors erhalten, der später entsprechend dem üblichen Marktwert vergütet werden sollte. Erst am 14. März ist eine Zahlung von 74.8 L. an Cosini vermerkt, die sich als der im Vertrag genannte Vorschuß deuten läßt. Doch ist es unwahrscheinlich, daß der Marmorkauf selbst zustande kam, da bei den späteren Verträgen mit Gianvincenzo Grandi, Paolo Peluca und Danese Cattaneo der Marmor noch nicht vorliegt und seine Beschaffung den Bildhauern abermals auferlegt wird.

Bei dem genannten Zahlungsvorgang sollte es während der ganzen Zeit, als Cosini für die Ausfertigung des Themas zuständig war, bleiben. Ein Jahr später findet man den Toskaner am Relief Sansovinos beschäftigt.¹⁾ Cosini hatte an einem völlig selbständig zu erstellenden Relief nie gearbeitet. Erice Rigoni²⁾ vermutete, daß er mit der Ausführung anderer Aufträge beschäftigt war, bzw. Padua verließ.³⁾

Zum Antonius-Fest des Jahres 1541 hatte sich die Arca entschlossen, einen anderen Bildhauer für das noch fehlende Relief zu berufen: Gianvincenzo Grandi.⁴⁾ Gianvincenzo waren schon im Mai 1541 Arbeiten am linken Fassadenpfeiler

1) Vgl. S. 57 i.T.

S. Cosinis Auftrag für die Fertigstellung von Sansovinos Relief resultiert aus der früheren Bekanntschaft der beiden Bildhauer. Silvio war 1532 an der Ausführung von Sansovinos Grabmal beteiligt (vgl. S. 67, Anm. 2 i.T.).

2) Rigoni, o.c., S. 244

3) Am 26. April 1542 ist Silvio Cosini wieder in Genua, seinem früheren Wohnort, nachweisbar, vgl. P. Bacci, Gli "Angeli" di Silvio Cosini nel Duomo di Pisa, Bollettino d'Arte II/1917, S. 122

1544 arbeitete er im Mailänder Dom und ist noch 1549 als lebend erwähnt.

4) G. Grandi, schon 1521 mit dem Bruder Giovanni Matteo nach Padua gekommen, war Bildhauermeister. In diesem Jahr erhielt er den Auftrag für das Trombetta-Grabmal im Santo, für das Riccio eine Bronzestatuette anfertigte. Vgl. E. Rigoni, Testamenti di tre scultori del cinquecento. Später mit Werken in Padua und Trient nachweisbar, ist er im Santo bei seiner neuerlichen Beschäftigung 1541 hinlänglich bekannt. Gianvincenzo Grandi stirbt 1577/78 in hohem Alter, sein Neffe, mit dem er zusammen den Relief-Auftrag der Arca übernommen hatte, bereits 1560.

der Cappella und die Anfertigung von "zonta" und "prospettiva" für Antonio Minellis Relief angetragen worden.¹⁾ Einen Monat später erhielt der "famosissimus scultor magister Vincentius" und dessen Neffe den Auftrag für ein letztes Relief, das außer Sansovinos Werk ("Eurelia-Wunder") noch fehlte: ²⁾ "miraculum gloriosi sancti Antonii, quod fecit dum viveret et sic (dum repperiretur hic Padue) liberavit patrem et matrem suo existentes in carcere pro decapitando in Lisbona, ex eo quod inculpati de morte unius fanciulli".³⁾

Das Thema war gegenüber Cosinis Darstellung einer Dämonenaustreibung geändert worden, ein Indiz, daß der Vorgänger wirklich noch nicht mit seinem Relief begonnen haben konnte.

Besondere Auflagen an den Bildhauer betreffen die Anzahl der Figuren: mindestens zehn soll das fertige Relief enthalten. Während der Arbeit, die sogleich einzusetzen habe, dürfe er keine anderen Verpflichtungen übernehmen. Möglicherweise ist diese Sonderbestimmung ein Reflex der schlechten Erfahrungen, die man mit dem säumigen Jacopo Sansovino in dieser Zeit machte.

Gianvincenzo sollte zusammen mit seinem Neffen das Relief signieren.

Die Perspektivzone war im Vertrag mit den Grandi noch nicht eingeschlossen. Die Beschaffung des Marmors wird den Bildhauern nicht zugemutet, wie es bei Cosini der Fall war und später auch Paolo fiorentino und Cattaneo trifft. Bei Auslieferung des Marmors durch die Arca würde des weitern eine Vorauszahlung von 50 Dukaten auf das Gesamthonorar von 250 Dukaten fällig werden.

Bis gegen Ende des Jahres waren die Grandi allerdings noch mit den ihn anvertrauten Steinmetzarbeiten am linken Fassadenpfeiler, wo sich ihre Signatur befindet, und am Relief Minellis beschäftigt. Abschließende Zahlungen für diese Tätigkeiten gehen im Dezember ein.⁴⁾

1) Vgl. S. 52 i.T.

2) Sansovinos Minelli-Relief war 1536 in die Cappella gelangt.

3) 20. Juni 1541, Sartori, S. 127

4) 16. und 30. Dezember 1541, Sartori, S. 128

Gleich wie, ob die Arca den versprochenen Marmor nicht zustellte oder die Grandi die Anfertigung eines Modells hinausschoben, sie übernahmen trotz des Relief-Auftrages und dessen Klausel bald eine neue Verpflichtung. Am 26. November 1544 wird V. Grandi vom Kapitel des Doms beauftragt, ein Tabernakel in Marmor und Bronze anzufertigen, das eine Christusfigur einschloß.¹⁾ Auch der am 23. April 1545 entgegengenommene Auftrag für das Grabmal des Rechtsgelahrten Giovanni Antonio de' Rossi, ehemals S. Giovanni di Verdara, bedeutete einen Aufschub des Santo-Reliefs. Über Jahre hinweg findet sich keine Notiz über die Darstellung des "Wunders von Lissabon", und auch eine Neuauflage des Vertrages mit Vincenzo Grandi im Jahre 1546²⁾ ändert nichts an der Tatsache, daß dieses Relief nicht in Angriff genommen wurde.

Weitere acht Jahre verstreichen bis die Arca den Auftrag unter Beibehaltung des Themas an einen anderen Künstler vergibt. Der Vertrag datiert vom 6. Juli 1554. Diese Entscheidung wurde hinter dem Rücken Gianvincenzo Grandis getroffen. Man war sich darüber klar, daß solches Vorgehen nicht ganz rechtmäßig war, denn für denselben Tag, da Paolo fiorentinos Vertrag niedergelegt wurde, findet sich im "Libro" folgende ungewöhnliche Eintragung:

".. essendo stato dato inventione a
m. Zuan Hieronimo et m. Vincenzo scultori
di fare uno quadro in detta capella
cassano et annullano tutti quelli atti
instrumenti scritti che in detta causa
fussero stati fatti.." ³⁾

Diese Anweisung, welche die mit den Grandi eingegangenen Verpflichtungen kurzerhand aus der Welt schaffen sollte, findet sich als Zusatz von Eintragungen, die sich auf Jacopo Sansovino beziehen und auch Paolo fiorentino (Peluca) als den zukünftig mit dem Relief betrauten Bildhauer erwähnen.

1) Vgl. Rigoni, Testamenti di tre scultori del cinquecento, S. 228

2) Sartori, S. 128

3) 6. Juli 1554, Sartori, S. 207/8

Der Vertrag mit Paolo Peluca ist in der Zahl der Künstlerverträge zur Ausstattung derjenige, der am stärksten zu Ungunsten des Bildhauers ausgefallen ist. Der Florentiner, der nur aus dem Zusammenhang dieses Reliefs für den Santo bekannt ist, dürfte noch wenig Ansehen genossen haben und hat wahrscheinlich seine ersten Schritte als freier Bildhauer unternommen.

Laut Vertrag vom 6. Juli 1554¹⁾ wurde ein Modell zur Vorbedingung der eigentlichen Übertragung des Auftrages gemacht. Es war auf eigene Kosten zu erstellen, die bei Nicht-Gefallen von der Arca nicht wieder zu erstatten waren. Der zweite Punkt des Vertrages bestimmt, daß Peluca sich um den Kauf der Marmortafeln selbst zu kümmern habe, wobei die Vergütung "secondo il volere" der Arca ausfalle. In vergleichbaren Bestimmungen anderer Verträge wurde dem Bildhauer zumindest der Marktwert des Marmors als Verrechnungsgrundlage zugebilligt.

Regelmäßige Zuweisungen - geschweige denn eine größere Anzahlungssumme - waren nicht vorgesehen. Die Arbeit sollte Peluca wohl mehr oder weniger selbst finanzieren. Die Arca hielt sich das Recht der Rückgabe des fertigen Marmorreliefs vor. Falls dieses zur Zufriedenheit der "Deputati" ausfalle, so sei die Bestimmung des Honorars in das Ermessen der Arca gestellt. Der letzte Punkt des Vertrages überläßt es auch dem Gutdünken des Auftraggebers, wann und in welcher Weise diese Summe ausbezahlen sei.

Die Vertragsbedingungen Pelucas sind geradezu indignierend. Vergleichbare Vorrechte hatte sich die Arca nur im Falle Giammaria Moscas (1520) herausgenommen, der als Anfänger - acht Jahre nach Eintritt in seine Lehre - einen Reliefauftrag zugesprochen bekam.

Doch war Moscas Vertrag noch vergleichsweise entgegengericht, denn immerhin wurde es den "expertos et in arte perfectissimos" überlassen, ein Urteil über die Qualität und den finanziellen Wert des Reliefs zu fällen. Auch war dort ein Honorar im voraus fixiert worden. Selbst Girolamo Campagna sollte sich später bei vergleichbaren sozialen

1) Sartori, S. 194

Bedingungen ein schon im Vertrag festgesetztes monatliches Honorar aushandeln. Es mag die Erkenntnis der Einseitigkeit dieses Vertrages mit Peluca oder die Rücksichtnahme auf die Grandi gewesen sein, die bei der Abstimmung über Pelucas Vertrag zu einer Gegenstimme führte.

Der 20. Juli 1554 berichtet von dem Protest der Bildhauer Vincenzo und Giangirolamo Grandi bei der Arca. Sie verweisen auf ihren am 10. Juni 1541 (genauer: 20. Juni) beim Notar Sebastiano Balzan rechtskräftig zu den Akten genommenen Vertrag und fechten die juristische Gültigkeit des mit Peluca geschlossenen Abkommens an. Wie dem hier erstmals veröffentlichten Schreiben zu entnehmen ist,¹⁾ versucht die Argumentation der Bildhauer den neuen gegen den alten Vorstand der Arca auszuspielen. Als Entschuldigung ihrer zögernden Beschäftigung mit dem Relief-Auftrag wird auf notwendige und sachdienliche Rückfragen von ihrer Seite und Behinderungen seitens der Arca verwiesen. Ihren rechtlichen Anspruch drohen die Grandi notfalls auch juristisch durchzusetzen. Sie stellen eine Frist von acht Tagen, innerhalb derer eine Anerkennung ihres ursprünglichen Vertrages zu erfolgen habe.

Auf diesen Einspruch antwortet die Arca,²⁾ falls ein solcher Vertrag existiert habe (!), so sei er hinfällig, da in all den Jahren keine Arbeit an einem Relief geleistet worden sei. Dem Einwand der Grandi, daß es sich bei Peluca um keinen einheimischen Bildhauer handle, begegnet man mit dem Argument, daß den Paduanern damit kein Unrecht widerfahre - die Cappella solle möglichst von der Hand vieler Künstler gestaltet werden.

Ob die Grandi von ihrer Möglichkeit Gebrauch machten, gegen die Entscheidung des Konvents unter Berufung auf ihren notariell beurkundeten Vertrag auch juristische Schritte zu unternehmen, ist nicht bekannt. Jedenfalls zeigen sich die "massari" einen Monat später zum Einlenken bereit. Nach ihrem Plan sollte es zu einer Art Wettbewerb zwischen Peluca und den Grandi kommen. Wie von Peluca bereits vertraglich verlangt, sollten auch die Grandi ein Modell anfertigen, das im Falle besserer

1) Archivio dell'Arca - reg.298, c.140

2) 28. Juli 1554, Sartori, S. 128

Qualität demjenigen des Konkurrenten vorgezogen würde. Wäre es zu einer solchen Situation gekommen, hätte Peluca gegen die Arca keine Ansprüche geltend machen können, denn diese hatte sich die Annahme seines Modells vertraglich vorbehalten. So erfahren wir aus dieser Stelle, daß in den vorangegangenen Jahren die Grandi nicht einmal ein Modell für das Relief hergestellt hatten.¹⁾

Wie die Sache weiter verlief, darüber können nur Vermutungen angestellt werden. Den Überlegungen kommt dabei ein Umstand entgegen. Bereits in Pelucas Vertrag war davon die Rede, daß der Marmor neu zu beschaffen sei. Auch im Dokument über den "Wettbewerb" vom 21. August, dem eine nochmalige Aufzählung der Vertragsbedingungen des Florentiners vorangegangen war, wird der Marmor als noch zu beschaffen erwähnt. Die erste Aufgabe des "Siegers" eines solchen "Wettbewerbs" wäre der Marmorkauf gewesen. Nun wissen wir allerdings, daß Danese Cattaneo, als ihm siebzehn Jahre später das Relief anvertraut wurde, zunächst das Marmorproblem zu bewältigen hatte. Wenn es also nach dem Vorschlag der Arca überhaupt zur Anfertigung von Modellen kam, so dürften die Vorgänge spätestens dann ins Stocken geraten sein, denn zum Ankauf von Marmor ist es nicht mehr gekommen.

Paradoxerweise ist Gianvincenzo Grandi derjenige, welcher dreißig Jahre später, als das umstrittene Relief schließlich und endlich von Girolamo Campagna vollendet worden war, für die Seite der Arca die Schätzung übernimmt.

1) Sartori, S. 126

Es kann nicht ausgeschlossen werden, daß die Arca aus finanziellen Überlegungen die weitere Anfertigung des Reliefs bremste. Auch wurden während der 17 Jahre bis zu einer Neuvergabe des Auftrages an Cattaneo mit Sicherheit keine Schritte unternommen. Die Begündung für diese beiden Thesen findet sich in dem Beschluß der Arca vom 1. Dezember 1571.

Das hier erstmals veröffentlichte Dokument¹⁾ nennt die gestiegenen Einnahmen als Grund für neuerliche Überlegungen, die Ausstattung zu vervollständigen. 1563 war Sansovinos "Eurelia"-Relief eingelassen worden, und das Fehlen eines letzten Reliefs mußte um so mehr auffallen sein.

Die Finanzlage der Arca war schon prekär, als es galt, Sansovinos Forderungen zu begleichen. Um dies zu ermöglichen, war 1564 vorgeschlagen worden, Silber zu verkaufen. Der Etat konnte im Anschluß daran nicht schon wieder durch ein weiteres Relief belastet werden, so daß Danese Cattaneo erst 1571 seinen Auftrag erhielt.

In jenem Beschluß²⁾ werden neben dem Relief der dritten Interkolumnie die ornamentalen Ergänzungen zu zwei Relieffeldern ("ornamenti de detti doi quadri") als fehlend erwähnt: jene wahrscheinlich von Girolamo Campagna später ausgeführten "zonte" über Giovanni Den-tones und seinem eigenen Relief. Der Antrag, die noch ausstehenden Arbeiten einem erfahrenen Manne anzuvertrauen, findet einhellige Zustimmung. In Danese Cattaneo hatte man eine "persona perita" gefunden, die über-

1) Archivio dell'Arca - reg. 5, c. 211

2) ebda.

dies der Arca seit langem bekannt war.¹⁾ Auf der Rückseite eines später an den Venezianer gerichteten Briefes²⁾ wird Danese als "nostro amico" titulierte.

Mit Danese Cattaneo beginnt die eigentliche Geschichte des Reliefs. Nachdem drei frühere Bildhauer wahrscheinlich nicht einmal das Entwurfsstadium erreichten, nimmt er nun tatsächlich den Marmor in Angriff.

Im Vertrag vom 27. Dezember 1571³⁾ verpflichtet sich Danese zur Anfertigung eines Reliefs, dessen Thema zu diesem Zeitpunkt noch nicht angegeben werden kann: "*.. si obliga di far il detto quadro .. del miracolo et historia, che gli sarà ordinata dall r.et magnifici Presidenti*". Man sollte auch später - es sei hier schon vorgegriffen -, im Januar, noch zu keiner Entscheidung hinsichtlich des Themas gekommen sein: "*.. non habbiamo fatto deliberatione, ma se nella historia di miracoli v.s. (= vostro signore) n'havesse ritrovato qualch' uno che gli piacesse, la potrà scrivernelo, perché ancor noi consulteremo se serà conformè alla nostra intentione, assentiremo a quanto la ne scriverà*".⁴⁾

Zu diesem Zeitpunkt waren offenbar die früheren Vorstellungen für ein Thema nicht mehr präsent oder wurden übergangen. Sollte man etwa versucht haben, des Vertrages mit den Grandi habhaft zu werden, so besaß diese Jahrzehnte zurückliegende Entscheidung keine Verbindlichkeit. Man ging so weit und räumte dem Bildhauer mangels eigener überzeugender Vorschläge ein, selbst ein Thema zur Beratung vorzulegen.

1) Neben Silvio Cosini und dem Sohn Falconettos hatte Danese Cattaneo am Bau der Stuckdecke der Cappella mitgewirkt (Gonzati, Doc.LXXXIX):

(Ebbe in pagamento L. 270)

M. Danese fiorentin si accordò cum noi de lavorare de stuchi in la Capella, et guadagna al mese duc. 6 d'oro in oro. Comenza lavorare adi 12 sept. 1533, val a moneda lire 40 s. 10.

Et lavorò fin adi 20 decemb. che sun mexi 3 zorni 8, et fu licenziato per esser troppo fastidioso. Ila guadagnato in questo tempo l. 131 s 10; ma per la festa subsequente scorse il suo tempo, tanto che vegnia con essi aver scontado il tutto.

2) Sartori, S. 71

3) Sartori, S. 70

4) 7. Januar 1572, Sartori, S. 17

Der Vertrag mit Cattaneo (s.o.) bestimmte ein Endhonorar von 750 Scuti.¹⁾ Das später zu signierende Relief sei innerhalb von vier Jahren zu vollenden. Entsprechend seiner Fortschritte am Relief, soll Danese monatliche Zahlungen erhalten. Als Vorauszahlung hält man einen Betrag zwischen 35 und 40 sc. für angemessen, der mit dem Kauf des Marmors fällig wäre. Für diese Vorauszahlung übernimmt später Giacomo Alvisè Cornaro eine Bürgschaft. Wenn Danese das Relief nicht in Angriff genommen hätte, wäre eine Rückerstattung dieser Summe durch A. Cornaro fällig gewesen.

Bis dahin war es bereits zum Ankauf von Marmor gekommen, bei dem auch Cattaneo beteiligt war.²⁾ Durch Vermittlung eines gewissen Delphin wird bereits im Januar ein erstes Stück erworben, worüber die Arca eine Abstimmung durchführt. Aus dem hier erstmals veröffentlichten Akt³⁾ geht hervor, daß Delphin 100 Dukaten bezahlt werden sollten. Am 7. Mai wird ihm eine wohl als Restzahlung zu deutende kleinere Summe überwiesen. Weitere Marmorankäufe schließen sich an (6. und 7. Mai, 30. Juli),⁴⁾ so daß Danese Cattaneo die vereinbarte Summe von 280 L. als "caparra" erhält.⁵⁾

Am Pfingstmontag 1572 reiste Cattaneo mit seinem Gesellen Girolamo Campagna,⁶⁾ der erst kurz zuvor die Lehre abgeschlossen hatte, von Venedig nach Padua. Am 28. September zwang ihn eine ernsthafte Erkrankung in Padua zur Abfassung seines Testamentes. Die Frage, wo Danese Cattaneo das Relief bearbeitete - in Venedig oder Padua -, läßt sich nicht genau entscheiden. Möglich ist immerhin, daß er von Pfingsten bis zu seinem Tode in Padua verblieben war.

-
- 1) Der Scuto ist wertgleich mit dem Dukaten. Beide werden in der Regel gegen Lire im Verhältnis 1:6,4 bis 1:7 verrechnet.
 - 2) Vgl. Brief der Arca an Cattaneo vom 7. Januar 1572
 - 3) Archivio dell'Arca, reg. 5, c. 222
 - 4) Danese Cattaneos und Girolamo Campagnas Relief in der Cappella besteht aus drei Blöcken. Die Fugen verlaufen senkrecht zu Seiten der Figur des hl. Antonius.
 - 5) 14. Mai, Sartori, S. 71
 - 6) Dies geht aus einer Zeugenvernehmung der Procuratia von San Marco hervor: im Zusammenhang des Prozesses um das Honorar für Jacopo Sansovinos Sakristeifigur. Vgl. hierzu die ausführliche Darlegung bei W. Timofiewitsch, Girolamo Campagna, S. 15 ff.

Zwischen September und November verstarb der Bildhauer, da bereits am 27. November ein Dokument von der Schätzung des begonnenen Werkes handelt.

Da Cattaneo am 14. Mai die Anzahlung erhalten hatte, kann dieses Datum als Anhaltspunkt für den Beginn der eigentlichen Arbeiten gelten. Zu dieser Summe kam im August ein größerer Betrag hinzu. Bis September (Testament) kann der Meister also allenfalls fünf Monate am Relief gearbeitet haben. Die Vorbereitung des Modells könnte noch vor dieser Zeitspanne in Venedig erfolgt sein. Die von Cattaneo erhaltenen Auszahlungen betragen etwa ein Sechstel der vertraglich vereinbarten Gesamtsumme.

Im November wird der Bildhauer Gianvincenzo Grandi von Seiten des Konvents als Schätzer des begonnenen Werkes eingesetzt,¹⁾ während die Erben Cattaneos von Francesco Segala vertreten werden, der im Namen derselben von Girolamo Campagna bestimmt worden war.

Leider ist uns über den Ausgang der Verhandlungen und welche Summe den Erben Daneses zugebilligt wurde, nichts bekannt. Wie in den Verhandlungen die nach dem Tode Giovanni Dentones geführt wurden, so hatte die Arca mit dem begonnenen Relief auch das Modell zu übernehmen. Am 20. Dezember des Jahres wurde dieses vom Haus der Witwe des Bildhauers in die Kanzlei der Arca überführt,²⁾ wohin später auch die Marmortafeln gelangten.

Antonio Gallini sollte später mitteilen,³⁾ daß der Marmor in Bearbeitung gewesen sei ("già bozzato"). Er schlug vor, die Tafeln zu zersägen, um sie für die "prospettive" zu verwenden. Aus dem parteilichen Urteil des Paduaners ist zu schließen, daß Danese eher mehr als weniger bereits am Relief gearbeitet hatte.

1) 27. November 1572, Sartori, S. 72

2) Archivio dell'Arca, reg. 436, c. 80

3) Sein Brief an die Arca vom 8. Dezember 1573

Gonzati, der in seiner Darstellung des Reliefs bereits den Namen Pelucas kannte, war über die Vorgänge, die sich mit Danese Cattaneo verbinden, nur insofern informiert, als dieser in einigen Dokumenten zu Girolamo Campagna erwähnt wird. Urkunden zu Cattaneo selbst lagen ihm nicht vor. Gonzati ist vor allem die Veröffentlichung eines Briefes Girolamo Campagnas zu verdanken, worin sich dieser um die Fortführung des Reliefs seines Meisters bewirbt. Pietrogrande veröffentlichte schon früh das wichtige Sitzungsprotokoll vom 17. Dezember 1573, als die Arca über die Nachfolge von Cattaneo beriet.¹⁾ Auf Gonzatis, Pietrograndes und Rigonis Publikationen basiert W. Timofiewitschs²⁾ Darstellung der Vorgänge um G. Campagnas Erstlingswerk. Sartoris Publikation führt vor allem zur Korrektur der Vorstellung vom Beginn von Campagnas Arbeit am Relief. Auch über den Umfang seiner zusätzlichen Arbeiten für die Cappella herrschte bislang Unklarheit.

Im November 1573 wenden sich die Präsidenten der Arca brieflich an einen Anonymus in Venedig mit der Bitte, sich mit einem Sachverständigen der Skulptur in Verbindung zu setzen, um der Arca Informationen zu drei Bildhauern und ihren Werken zukommen zu lassen. Die unbekannteren Bildhauer Giovanni Battista und ein gewisser Sonica werden neben Girolamo Campagna erwähnt.

Als Anwärter für die Vollendung von Cattaneos Relief treten in der Folgezeit neben Campagna auch die Paduaner Bildhauer Francesco Segala, Antonio Gallini und ein gewisser Porta auf.

Gallini ist derjenige, welcher sich am frühesten um die Übertragung der Aufgabe bemüht. Am 8. Dezember schreibt er der Arca einen Brief, in dem er vorschlägt, statt an dem begonnenen Relief weiterzumeißeln dasselbe Thema über neuen Marmortafeln zu bearbeiten. Er begründet diesen Vorschlag mit dem Hinweis auf den Stilunterschied zwischen seinen und Cattaneos Werken (".. per esser differente maniera la mia di quella che si vede fatta in ditto quadro").

1) Pietrogrande, Francesco Segala, 1942/54, S. 111-136

2) W. Timofiewitsch, Girolamo Campagna, 1972

Von den anderen Bildhauern werden im Gegensatz zu Gallini zunächst keine schriftlichen Anträge in dieser Form eingereicht.

Alle vier Bildhauer (Campagna, Gallini, Segala, Porta), die als mögliche Nachfolger Cattaneos in Frage kommen, werden anlässlich der Sitzung der Arca vom 17. Dezember 1573 eingeladen und überreichen ihre Bewerbungsschreiben.¹⁾ Zugunsten Campagnas liegt darüber hinaus ein Empfehlungsschreiben des Malers Giuseppe Salviati vor, das dieser bereits am 27. November an den paduanischen Patrizier Marco Mantova Benavides adressiert hatte.

Bevor wir auf die Details dieser Anträge eingehen, sei der Ausgang des "Vorstellungsgesprächs" vorweggenommen. Bereits am folgenden Tage kam eine Einigung unter den Präsidenten zustande (18. Dezember). Mit sieben Stimmen für Campagna und keiner Gegenstimme wurde dessen Angebot angenommen.

Die Anträge von Antonio Gallini, Girolamo Campagna und Francesco Segala sind erhalten. Segalas umfangreiches Schreiben enthält neben seinem Angebot auch Aussagen über die bis dahin in der Kapelle sichtbaren Reliefs, so daß sein Brief von erhöhtem kunstgeschichtlichen Interesse ist.²⁾

Seine Darlegung basiert auf einer Argumentation, die sich schon Gianvincenzo Grandi in ähnlicher Weise 1554 zu eigen gemacht hatte, als er der Arca vorwarf, man wolle die Arbeit einem "forestiere" überlassen.³⁾ Francesco Segala appelliert als einheimischer Bildhauer ebenfalls an die lokalpatriotischen Gefühle der Präsidenten und zählt die paduanischen Meister auf, die für die Cappella bisher gearbeitet hatten: Giovanni Dentone, Antonio Minelli, Giammaria Mosca. Unter Auslassung der Beiträge der Lombardi und Sansovinos gibt er zu Bedenken, "che la gloria della patria non sii diminuita da scultori forestieri". Nach Aufzählung der vom Patriarchen von Aquileja bei ihm bestellten Werke kommt er schließlich auf die von ihm gewünschten Vertragsbedingungen zu sprechen. Segala zieht es

1) Sartori gibt das Sitzungsdatum irrtümlich als 27. Dezember an, wodurch die Chronologie seiner Sammlung von Dokumenten zu erheblichen Irrtümern führt.

2) 17. Dezember 1573, Sartori, S. 217

3) Vgl. S. 78 i.T.

wie Gallini vor, "nuovi modelli della inventione" vorzubereiten und dem Urteil der Arca zu unterwerfen, statt an dem begonnenen Stück Cattaneos weiterzuarbeiten. Für diesen Fall halte er neuen Marmor bereit. Wollte aber die Arca auf die Weiterführung von Daneses Relief nicht verzichten, so würde er es vorziehen, über dem begonnenen Werk nach einem eigenen Modell weiterzuarbeiten. Cattaneos Modell würde dann übergangen. Die Möglichkeit dieses Vorschlags bestätigt die früher geäußerten Vermutungen über Cattaneos Vorarbeiten am Marmor.

Gallini hatte schon früher seine Vorstellungen der Arca zu Verstehen gegeben. Anlässlich der Versammlung der Arca vom 17. Dezember tritt er mit einer zweiten Fassung eines Antrages hervor. In der Erkenntnis, daß er andere aussichtsreiche Kandidaten neben sich haben würde, schlägt er diesmal vor, einen Wettbewerb durchzuführen "nanti (= ante) si faccia altra elletione di scultore". Er rechtfertigt seinen Vorschlag mit dem Hinweis auf die Antike, die in ähnlichen Angelegenheiten öffentlicher Art ebenfalls Ausschreibungen durchzuführen pflegte. Gegenüber seinem früheren Antrag (8. Dezember) besteht Gallini also weiterhin auf der Absicht, das begonnene Relief nach Cattaneos Modell nicht weiterzuführen. Er schlägt daher nochmals vor, daß der begonnene Marmor für "prospettive" etc. zersägt werden könne. Hinsichtlich des Zahlungsmodus äußert Gallini die Bereitschaft, sich bis zur kompletten Fertigstellung des Reliefs in drei Jahren mit der Auszahlung eines Viertels des Honorars zu begnügen.

Girolamo Campagnas Offerte kommt den Erwartungen seiner erhofften Auftraggeber außerordentlich weit entgegen.¹⁾ Er ist bereit, für den zwischen der Arca und Cattaneo ausgehandelten Preis zusätzlich noch die Perspektivzone anzufertigen. Bei Nichtgefallen des fertigen Reliefs räumt er der Arca das Recht ein, die ausgezahlten Beträge zurückzufordern. Er erklärt sich bereit, an die Erben Cattaneos einen Ausgleich zu richten, außerdem innerhalb zweier (!)

1) Gonzati, Doc.XCIV

Jahre das Werk zu vollenden.¹⁾ Als monatliche Überweisung beansprucht er einen Betrag von 10 sc. Sein Angebot, "in questo luogho" (das heißt innerhalb des Santo) zu arbeiten, mußte für die Arca ein weiteres Argument für Campagna gewesen sein. So war die Regelmäßigkeit seines Tuns überwachbar. Campagna konnte außerdem von sich behaupten, noch zu Lebzeiten des Meisters am Relief mitgewirkt zu haben. Mit viel diplomatischem Geschick verzichtet Campagna verständlicherweise auf eine "caparra".

Das Entgegenkommen des jungen Bildhauers ist nur verständlich, wenn man seinen sozialen Status zu dieser Zeit in Rechnung stellt.²⁾ Die Möglichkeit, als frischgebackener Bildhauergeselle an einen Auftrag heranzukommen, dessen die Lombardi und Sansovino würdig waren, konnte einem jungen, noch unbekannten Künstler zu raschem Ansehen verhelfen. Eine solche Einschätzung dieser Situation drückt sich in einem Brief Girolamos an den Herzog Francesco Maria II. von Urbino aus (19. Juni 1604), worin er sein Erstlingswerk neben das des großen Bildhauers stellt:

-
- 1) Das Angebot, innerhalb zweier Jahre fertig zu sein, war für die Arca angesichts üblicherweise viel längerer Fristen sicherlich verlockend. Diese Offerte kann daher nicht so gedeutet werden (W. Timofiewitsch), daß Campagna "eine Frist von zwei Jahren erbat". Der Autor benutzt diese Zeitangabe - methodisch unberechtigt -, um die tatsächliche Dauer von Campagnas Arbeiten am Relief zu erschließen.
 - 2) Aus der Zeugenvernehmung der Procuratia geht hervor (vgl. S. 82 i.T.), daß Campagna noch vor Pfingsten des Jahres 1572 seine Lehre beendet und den Lehrer Cattaneo als "lavorante" nach Padua begleitet hatte (vgl. W. Timofiewitsch, o.c., S. 16). Geht man von der berechtigten Vermutung aus, daß Cattaneo seinen Gehilfen bei der Errichtung des Fregoso-Altars in Verona zu sich genommen hatte (1565 vollendet), so hätte man einen ungefähren zeitlichen Rahmen für Campagnas Lehrzeit in Cattaneos Werkstatt. G. Mosca, dem annähernd im selben Alter wie Campagna sein Reliefauftrag übergeben worden war, hatte eine sechsjährige Lehrzeit absolviert (vgl. S. 60, Anm. i.T.).

".. l'opera mia nelli miracoli di
S. Antonio di Padoua, doue hanno
delli principal homeni del mondo:
Sansouino, Siluio Pisano, Tulio
Lombardo e Pietro Lombardo, il
Moschino, scultor del Re di Polo-
nia ed altri scultori celeberrimi;
non di meno l'opera mia, fatta in
età di 22 anni, fù conosciuta non
indegna di star presso le altre .." 1)

Um den Renommee-Auftrag für den Santo zu erhalten, ist Campagna zu großen Zugeständnissen bereit, vergleichbar nur mit jenen Konditionen, denen sich Giammaria Mosca 1520 mehr oder weniger unfreiwillig hatte beugen müssen.

Der Maler Giuseppe Salviati hatte in seinem Empfehlungsschreiben für Campagna betont,²⁾ daß der frühere Geselle aus der Vertrautheit mit Arbeitsweise und Stil Danese Cattaneos dessen "maniera" am ehesten imitieren könne. Es sei auch der Wunsch des Verstorbenen gewesen, daß Campagna das begonnene Werk vollende. Diese Mitteilung Salviatis besitzt sehr viel Wahrscheinlichkeit, denn Cattaneo hatte seinem Schüler auch den Nachlaß seiner

1) Zit. nach Timofiewitsch, o.c., S. 233.
Die Altersangabe Campagnas steht nicht in Einklang mit seinem tatsächlichen Alter zur Zeit der Ausführung des Reliefs, wie es sich aus den Recherchen W. Timofiewitschs in den Veroneser Einwohnerlisten ergibt. Der sicherlich zwischen Januar und März 1549 geborene Bildhauer feierte seinen 22. Geburtstag, als der Relief-Auftrag noch nicht einmal an Danese Cattaneo übergeben war (1. Dezember 1571). In der Zeit, als Campagna 23 wurde, besinnt sich die Arca noch auf das zukünftige Thema des Reliefs und Cattaneo bereitet allmählich das Modell vor. Geht man vom oben genannten Geburtsdatum aus, so wurde Campagna das Relief mit 24 Jahren zugesprochen (18. Dezember 1573). Die Vollendung fällt in sein 28. Lebensjahr. Der Veronese nimmt es in seinem Brief an den Herzog von Urbino demzufolge nicht so genau, wenn es darum geht, den Eindruck einer bereits früh erreichten Meisterschaft zu erwecken.

2) Sicher schon früher bei der Arca eingegangen, wird der Brief anlässlich der Vorstellung der vier Bildhauer am 17. Dezember zusammen mit den Anträgen vorgetragen.

Werkstatt testamentarisch vermacht.¹⁾

Campagnas Antrag unterscheidet sich von denen seiner Konkurrenten vor allem in der Bereitschaft, Cattaneos Vorarbeiten weiterzuführen. Dadurch, daß Modell und bossierter Marmor weiterbenutzt würden, könnten Kosten gespart werden. Eine Randnotiz im Schreiben des jungen Bildhauers gibt darüber hinaus Auskunft, welches Argument die Arca vielleicht als besonders wichtig erachtete. Nicht von Campagna selbst, wohl aber von einer Hand des 16. Jahrhunderts steht dort als Marginalie zu lesen: "*.. havendosi anco fatte molto mie fatiche in esso quadro*". Der Schreiber wiederholt wörtlich ein Argument Campagnas, das ihm sicher als besonders bemerkenswert erschienen sein muß. Es kann vermutet werden, daß dieser jenen Punkt vielleicht als Protokollant oder Referent bei der Sitzung vom 17. Dezember besonders zu Bedenken gab.

Nachdem Campagna den Zuschlag erhalten hatte, wurde sein Bewerbungsschreiben in der Folgezeit in der Funktion als Vertragstext benutzt. Das Protokoll der Sitzung, die über die Zukunft des Reliefs entschied, erwähnt daher keine weiteren Bedingungen: "*.. esso mess. Hieronimo possi et debbi continuare il far detto quadro con li patti modi et conditioni come nella sua scrittura prodotta*".²⁾ Sein Bewerbungsschreiben sollte aber als Rechtsgrundlage des Kontraktes später noch mehrfach erwähnt werden.

Marco Mantova Benavides (s.o.) übernimmt eine Bürgerschaft für den jungen Bildhauer, die das Niveau der Ausführung des Reliefs garantieren sollte (17. Januar 1574).

1) In seinem Testament vom 28. September 1572 verfügte Danese, daß sein Geselle Campagna die Abgüsse und Zeichnungen aus seiner Werkstatt erhalten solle: "*.. Ittem lasso per ragion di legato a m. Gerolymo Campagna Veronese mio discepolo tutti li mei giessi et disegni che io mi ritrovo havere et questo in segno de amorevolezza*." Der vollständige Text des Testamentes bei Rigoni, Testamenti di tre scultori del Cinquecento, S. 232

2) 18. Dezember 1572, Sartori, S. 37/38

Das Modell, an dem er selbst mitgewirkt hatte, und ein in den Anfängen bossierter Marmor standen Girolamo Campagna nun zur Verfügung.¹⁾

Aus den Eintragungen zum 10. Januar und 10. Februar 1574 geht hervor, daß sich Campagna schon bald an die Arbeit gemacht hat. Eine Reise nach Augsburg, die der junge Bildhauer im Frühjahr antritt, bedeutet daher bereits eine Unterbrechung seiner Paduaner Arbeiten.²⁾

Zwischen dem 23. Januar und 13. Februar hatte Campagna eine Reise nach Deutschland zugesagt. Ein Brief Hans Fuggers vom 29. Mai 1574 bestätigt Campagnas Anwesenheit in Augsburg. Eine Serie von Kaiserköpfen, die noch sein Lehrer angefertigt hatte, war beim Transport über die Alpen beschädigt worden. Campagna besorgte die Restaurierung dieser Skulpturen. Beim Abschied aus Augsburg (17. Juli 1574) drückt Fugger seine Genugtuung darüber aus, daß Campagnas begonnene Arbeit in Padua somit bald fortgesetzt werden könne:

".. hab ich (H. Fugger) gern vernomen, das m.Hieronimo Campagna wol hinein und dermassen zwischen zyl und polz khomen, das er an seiner paduanischen arbeit demnacht nicht versaumbt".³⁾

Die Deutung Timofiewitschs, derzufolge diese Stelle auf die bevorstehende Übergabe des Auftrages an Campagna anspiele, ist nicht zutreffend. Der bereits übergebene Auftrag wird nach Campagnas Rückkehr weitergeführt.

1) Hinsichtlich des Problems der Händescheidung zwischen Cattaneo und Campagna bleibt es offen, ob der Nachfolger noch Veränderungen am Modell seines Meisters vorgenommen hat. Planiscig (Venez. Bildhauer der Renaissance, S. 528-307) betrachtete das Modell als Werk Cattaneos, die Ausführung in Marmor als abschließliche Leistung Campagnas.

Venturi (La scultura del cinquecento X/III, 1937, S. 212 ff.) sah vor allem in den "ritratti di gentiluomini", besonders der sitzenden Figur des Richters, den Eindruck von Danese Cattaneos Kunst. Wie später auch W. Timofiewitsch glaubt er in der rechten Gruppe des Reliefs eine stärkere Beteiligung Girolamo Campagnas wahrzunehmen (Timofiewitsch, o.c., S. 234).

2) Vgl. hierzu W. Timofiewitschs Ausführungen, o.c., S. 17

3) ebda.; G. Lill, Hans Fugger und die Kunst, 1908, S. 149 f.

Die Abwesenheit Campagnas aus Padua spiegelt sich auch in den Büchern der Arca, die von Februar bis November 1574 keine Eintragungen bezüglich des Reliefs verzeichnen. Im November des Jahres werden Campagnas Verpflichtungen für die Cappella erweitert. Die zwei noch fehlenden "prospettive" sollen von ihm angefertigt werden.¹⁾ Damit sind die "ornamenti" der eigenen und Dentones Blendarkade gemeint. Außer diesen beiden "prospettive", für welche er 100 sc. erhalten soll, wird ihm die Anfertigung eines Reliefs mit Christus und Antonius anvertraut. Bis zum Antonius-Fest des folgenden Jahres sollte das Werk beendet sein. Campagna hielt sich an diesen Termin. Andernfalls hätte er statt 100 sc. nur 90 sc. erhalten. Für diesen Auftrag, der daneben noch andere Arbeiten an der Inkrustation der Cappella vorsah ("tutti li occhi et mandole") waren ihm monatlich 7 sc. gezahlt und ein Gehilfe zur Verfügung gestellt worden.

Sein figürliches Flachrelief fand jedoch bei der Arca keine Zustimmung:

".. le due figure del Christo et S. Antonio,
messe nella prospettiva ho fatta per mess.
Hieronymo Campagna, non riusciscono et non
sono di satisfattione universale ..".²⁾

Nach meiner Deutung des sich anschließenden Beschlusses sollte Campagna zunächst an der Ausführung einer weiteren "zonta" gehindert werden. Er wird angewiesen, die Darstellung von Christus und Antonius durch ein "paese bello et conveniente" zu ersetzen. Da sich dieses Flachrelief noch heute in der Lünette der zweiten Interkolumnie befindet - über Dentones Relief -, hat sich Campagna wohl über das Mißfallen der Arca hinwegsetzen können. Daß die "zonta" mit einer Darstellung des "Salone" in Campagnas eigenem Relieffeld auf ihn selbst zurückgeht, ist zwar wahrscheinlich, doch dokumentarisch nicht belegbar.³⁾ Daß hingegen beide Perspektivzonen auf den Veronesen zurückgehen, erhellt

B.76

B.75

1) 9. November 1574, Sartori, S. 38

2) 20. August 1575, Sartori, S. 39

3) Vgl. S. 219

eine Zahlungsanweisung vom November 1575: "... per resto delle prospettive ..".¹⁾

Durch die Zusatzarbeiten in der Cappella wurden Campagnas Fortschritte am Relief verzögert, so daß sich am Ende des Jahres 1575 Eingänge von 890 L. für das Relief und 989 L. für die "prospettive" gegenüberstanden. Im folgenden Jahr kamen nur 280 L. für das Relief hinzu, doch wurde die Arbeit daran nicht verzögert, denn bis Ende Mai 1577 war das Relief bereits in der Kapellenwand eingelassen.²⁾ Die Meister Giacomo und Zanetto hatten die hierfür nötigen Arbeiten übernommen.

Ähnlich wie früher schon bei Sansovino fiel es der Arca nicht leicht, die zur Bezahlung Campagnas nötigen Gelder aufzubringen. Man sah sich gezwungen, wegen der fälligen Beträge einen Schuldner anzugehen und ihn zum Ausgleich seines Kontos aufzufordern.²⁾ Wenn auch nicht von dieser Adresse, so konnte doch noch in demselben Jahr die Restsumme von 2266 L. für Girolamo aufgebracht werden. Fast die Hälfte des Honorars erhielt er also erst nach Abschluß des Reliefs.

-
- 1) 10. November 1575, Sartori, S. 39.
Gonzatis Behauptung, Giuliano da Firenze, der für Moscas und Sansovinos Reliefs "prospettive" hergestellt hatte, sei auch für Dentone tätig gewesen, ist nicht nachvollziehbar (Gonzati, S. 165). Auch die Beteiligung der Grandi ist nicht auszuschließen.
- 2) 29. Mai 1577, Sartori, S. 39
- 3) 21. September 1577, Sartori, S. 40

II Auftraggeber und Künstler, Vertragsstrukturen und Verfahrensweisen bei der Ausstattung der Cappella del Santo

Zur Organisationsstruktur der "Fabrica" für den Neubau der Cappella del Santo

Die genaue Funktion Giovanni Minellis beim Neubau der Cappella del Santo definiert der Einstellungsvertrag von 1500, worin der Bildhauer als "solicitor .. quantum spectat ad sculptores et lapicidas" vorgesehen ist ¹⁾.

Dem neugeschaffenen Modell entsprechend soll er den beschäftigten Bildhauern und Steinmetzen die Maße aller zu erstellenden Stücke zuweisen, damit die geplanten Größenverhältnisse eingehalten würden. Giovanni Minelli wird als "magistro" bezeichnet, im Vertrag von 1501 als "lapizida". Nie wird derselbe als "scultore", gleichsam als Steinmetz höheren Ranges tituliert. Obwohl ihm der Entwurf der neuen Cappella zuweisbar ist, vermißt man die Anrede "architectus" in den Verträgen mit Minelli. Für den Fall, daß Giovanni und sein Sohn Antonio selbst bildhauerische Arbeiten abliefern würden, sah ihr Vertrag von 1500 zu dem vereinbarten Honorar für die Beaufsichtigung des Neubaus ("salarium") gesonderte Zuwendungen vor.

Entscheidend für die richtige Einschätzung der Verteilung von Kompetenz und Verantwortlichkeit beim Cappella-Neubau ist die Tatsache, daß der architektonische Bereich von den Aufgaben der monumentalen Reliefplastik geschieden wurde. Giovanni Minelli, obgleich sowohl als Bildhauer wie auch als Architekt erfahren, wird die Gesamtleitung des Projektes übertragen, die Beaufsichtigung der Abläufe und die Maßkontrolle. Die künstlerisch anspruchsvollere Aufgabe,

1) 21. Juni 1500, Sartori, S. 155, vgl. S. 20 i.T.

die Ausführung der Großreliefs, wird von seiner Funktion gesondert und in der Frühphase den Lombardi übertragen. Giovanni Minellis Leistungen treten vor allem in der weniger anspruchsvollen Bauplastik zutage.

Die Frage, ob die Arca den Versuch unternommen hat, die Lombardi auch für die Gesamtleitung des Neubaus zu gewinnen, bleibt offen. Ihre Fähigkeiten auf dem Gebiet architektonisch-plastischer Anlagen (vgl. allein die Dogengrabmäler) hat die Möglichkeiten Giovanni Minellis sicherlich übertroffen. Daß die Wahl dennoch auf den in Padua und im Santo durch jahrzehntelange Tätigkeit erfahrenen und geschätzten Gastalden der Steinmetzzunft fiel,¹⁾ hat möglicherweise lokalpolitische oder finanzielle Gründe. Der Anspruch, mit dem die Ratsversammlung Paduas und die Arca bei den Neuplanungen auftreten²⁾, läßt es zumindest möglich erscheinen, daß auch die Beauftragung einer Werkstatt allererster Ordnung aus der Regierungsstadt erwogen wurde. Stattdessen übertrug man die Gesamtleitung einem Einheimischen, dessen künstlerisches Konzept dann den neuesten Strömungen in Venedig selbst entsprach.

Zur Verdeutlichung der Ausgangssituation beim Neubau der Cappella ist ein Vergleich mit den Gegebenheiten nützlich, die beim Bau der Santa Casa in Loreto anzutreffen waren. Da es sich bei der Santa Casa um die hinsichtlich der Cappella del Santo mithin vergleichbarste architektonisch-plastische Anlage der Hochrenaissance handelt und beide im

1) Während die "Fraglia dei lapicidi" im Jahre 1480 Giovanni Minelli zu den Mitgliedern ohne amtliche Funktion zählt, ist derselbe 1494 neben Andrea da Lugano als Gastalde nachzuweisen. Vgl. das Statut der Bildhauerezunft, Sartori, Documenti, S. 502/03.

2) Vgl. den Beschluß der Arca vom 2. Januar 1500, S. 15 i.T.

selben zeitlichen Rahmen ausgeführt wurden, liegt ein Vergleich besonders nahe. Es sei daher gestattet, zunächst die Organisation der Fabrica in Loreto etwas ausführlicher zu erläutern.

K. Weil-Garris unterscheidet in ihrer Dissertation über die Santa Casa ¹⁾ mehrere Bau- und Ausstattungsphasen, aus denen sich zwei für die Anfertigung der Großreliefs besonders wichtige Abschnitte herausheben, welche die Autorin als "the first (1517-1526) and second (1531-1536) sculptural campaign" näher eingrenzt. 1513 wird Andrea Sansovino von Papst Leo X. die Oberleitung mit allen wünschenswerten Vollmachten übertragen ²⁾. Der Neubau orientiert sich an einem Entwurf Bramantes. Bernardino da Carona und Benedetto da Rovezzano gehören zu den bekannteren unter Sansovino wirksamen Steinmetzen ³⁾.

K. Weil-Garris vermutete, daß A. Sansovino an mehreren Großreliefs gleichzeitig gearbeitet hat: "This method may have been intended to get the greatest number of reliefs under way as quickly as possible so that, presumably, assistants could finish any parts for which the master had no time" ⁴⁾. 1520 wird A. Sansovino angewiesen, kein Relief neu anzufangen, bevor nicht das begonnene zuvor fertiggestellt sei ⁵⁾. Pro Relief sollte er 500 große Golddukatens erhalten ⁶⁾. Andrea waren ein Drittel des Honorars zu Be-

1) K. Weil-Garris, *The Santa Casa di Loreto*, London 1977.

2) Vgl. Dokument 8/1305 ebda. Sansovino wurde ein relativ hohes monatliches Einkommen von 15 Dukaten zugesprochen, bei Abwesenheit sollte er nurmehr 6 Dukaten erhalten.

3) Namentlich bekannt sind außerdem Raniero Nerruccio da Pisa oder Simone Cioli. Später gelangen Baccio Bandinelli und Domenico d'Amia nach Loreto.

4) K. Weil-Garris, o.c., S. 41.

5) Ebda. Dokum. 97 und 98.

6) Ebda. Dokum. 100/272 vom 30. Oktober 1520.

ginn, ein weiteres Drittel während der Arbeit und der Rest nach Vollendung eines Reliefs auszus zahlen. Andrea sollte die Reliefs "di sua mano et non di altri" anfertigen. Neben Anwesenheitsvorschriften in Loreto kam im päpstlichen Brief die Bestätigung seiner Position als "capo maestro" der Fabbrica mit den Rechten eines Meisters und Vorgesetzten zum Ausdruck. Beträchtliche Beträge wurden auch den an anderen Reliefs selbständig arbeitenden Bildhauern gezahlt ¹⁾.

Während der Abwesenheit Sansovinos fanden kaum noch Zahlungen an die "scarpellini" statt ²⁾.

Nach Andrea Sansovinos Weggang (1526) übernahmen Raniero da Pisa und sodann Antonio da Sangallo die Bauleitung. Die inzwischen verwaisten dekorativen Reliefarbeiten wurden durch den Ruf von dreißig neuen "scarpellini" wieder in Gang gebracht. Die Kompetenz innerhalb der Fabbrica wurde nun insofern modifiziert, als Antonio da Sangallo den rein skulpturalen Bereich bald drei bedeutenden Bildhauern - wenn auch unter seiner Weisungsbefugnis - überließ: N. Tribolo, F. da Sangallo und Rafaele da Montelupo (1531). Die genannten arbeiteten "in società" oder "in compagnia" und übernahmen so Garantien füreinander. Die Quellen sprechen dagegen, daß N. Tribolo in der Funktion eines "principale scultore" an die Stelle Sansovinos getreten wäre. Die Bildhauer empfingen neben monatlichen Zuweisungen auch größere Beträge. 1533/34 hatten die Florentiner Loreto bereits wieder verlassen. Die Vollendung der Marmorhistorien war beendet. Die Ausführung der zwanzig großen Propheten- und Sibyllenstatuen, die noch fehlten, wurde nach Antonio da

1) Domenico d'Amia etwa erhielt 1525 den Rest über ein Honorar von insgesamt 550 Golddukaten für das Relief mit der Darstellung des Todes Mariens: "una storia facto in due quadri ..".

2) K. Weil-Garris konnte dies für das Jahr 1521 nachweisen, o.c., S. 52.

Sangallos Weggang Raniero da Pisas Aufsicht unterstellt, einem aus den Reihen der "scarpellini" aufgestiegenen Bildhauer ¹⁾.

Der Bau der Santa Casa genießt als ein direkt dem Papst unterstelltes Projekt einen sehr hohen Status, der sich in finanzieller und personeller Hinsicht dokumentierte. Andrea Sansovino, "principale scultore et architectore de la nostra fabrica", ²⁾ besaß die Oberaufsicht über die Bildhauer, die ihm teils unterstellt waren, teils selbständig arbeiteten und entlohnt wurden. Schon die räumliche Distanz zwischen Auftraggeber und Fabrica machte eine zuverlässige Beaufsichtigung der "scarpellini" erforderlich. Auch durch die rein künstlerische Kompetenz des "principale scultore" bildete sich eine hierarchische Struktur innerhalb der Fabrica.

Anders die Situation beim Neubau der Cappella del Santo in Padua: Dem "lapizida" Minelli sind lediglich die für die dekorative Bauplastik zuständigen "scarpellini" unterstellt. Die großen Reliefaufträge werden an davon unabhängig arbeitende Künstler delegiert, die nicht dem "Proto", sondern dem Auftraggeber unmittelbar verantwortlich sind. Ist im Falle der Santa Casa die Ausführung der Marmorhistorien mit der Berufung Andrea Sansovinos sichergestellt, so stellt sich dieses Problem für die Arca bei jedem Relief neu. Die berufenen Bildhauer arbeiten auch nicht im Verein mit der Fabrica, sondern in örtlicher Trennung von ihr. Für den Bau in Loreto war dies die Ausnahme. Die von Andrea Sansovino organisierten Bildhauer arbeiteten wie er selbst in Loreto, die in Arbeit befindlichen Reliefs waren

1) Die letzte der Prophetenfiguren gelangte erst 1579 an ihren Bestimmungsort. U.a. hatte Aurelio, der älteste Sohn Antonio Lombardos, an der Prophetenreihe mitgewirkt.

2) So ein Dokument vom 11. April 1518, Nr. 1128 bei K. Weil-Garris.

bei der Kirche untergebracht. Das Transportproblem war in Loreto daher ein geringes, in Padua ein beträchtliches: Der Marmor mußte zum Teil nach Venedig zugestellt und später wieder zurücktransportiert werden.

Nachfolgeprobleme, die in Loreto beim Weggang eines Bildhauers entstanden, konnten weitgehend intern gelöst werden. Im Falle der Paduaner Reliefs hatte dies die Konsequenz, daß der Auftraggeber wieder eingeschaltet wurde und ein neuer Bildhauer zu beauftragen war.

Eine der Paduaner Situation ähnliche ergab sich in Loreto erst mit der Berufung Tribolos und der Florentiner Bildhauer. In dieser "second sculptural campaign" wurde den reif für die figürliche Plastik zuständigen Bildhauern Kompetenzen eingeräumt, die zuvor der "principale scultore" in seinem Amt vereinigt hatte.

Aus der soeben beschriebenen Organisationsstruktur resultiert ein hinsichtlich der Quellenlage besonderes Spezifikum Paduas: das Vorhandensein einer Vielzahl von Künstlerverträgen. Anders als in Loreto traten einzelne Bildhauer dem Auftraggeber unmittelbar als Vertragspartner gegenüber. Entsprechend ihrer Qualifikation, Verhandlungstaktik, der Geld- und Personalsituation der Arca kamen verschiedene Vertragstexte zustande.

Da die Bildhauer ihre Werkstatt nicht nach Padua verlegten, so sie in Venedig etabliert waren, kamen in Problemsituationen Briefwechsel zwischen Auftraggeber, seinen Agenten oder Amtspersonen und dem Bildhauer zustande. Die Korrespondenzen, ein wichtiger Bestandteil des Quellenkomplexes, ist somit ebenfalls der Organisationsstruktur der Fabbrica in Padua zu verdanken. Die Dichte und Geschlossenheit der Dokumente zur Cappella del Santo in Padua wird von der Quellenlage bei keiner zweiten architektonisch-plastischen Anlage der Renaissance erreicht. Neben der Darstellung der Reliefs in ihrer Entstehungsgeschichte kann daher die vorliegende Untersuchung einige Themenbereiche in einer

übergreifenden Zusammenhang behandeln. Im wesentlichen von den Künstlerverträgen ausgehend, möchte ich daher im folgenden zu vier Fragestellungen das vorhandene Quellenmaterial sichten und die Ergebnisse fallweise zu den Praktiken in Beziehung setzen, die bei anderen bildhauerischen Projekten in der italienischen Renaissance zu beobachten sind.

2. Modelle

Die Paduaner Verträge zur Cappella del Santo unterrichten im Falle von drei Bildhauern, daß die Anfertigung eines Modells zur Vorbedingung gemacht wurde. Im Vertrag mit Giammaria Mosca (1520) heißt es: "... debeat ipse magister Joannes Maria facere unum modelum ea quantitate magnitudine forma et cum figuris prout in quadro marmoreo tenebitur facere ad dictum mirachulum convenientibus .."¹⁾ Dieses Modell, das denselben Größenmaßstab wie das später auszuführende Relief aufweisen sollte - so führt der Text weiter aus - habe sich dem Expertenurteil zu unterwerfen, andernfalls der Marmor nicht ausgeliefert werden könne. Das Modell liegt also zum Zeitpunkt des Vertragsabschlusses noch nicht vor. Es erfüllt aber insofern die Bedingungen eines Vertrags-modellos,²⁾ als sich die spätere Ausführung des Marmorreliefs eng an dem Modell zu orientieren hatte: "... et illud (das Marmorrelief) ad similitudinem dicti modeli approbati perficere et complere". Für den Fall, daß der Marmor nicht mit dem Modell übereinstimme, halte sich die Arca die Rückforderung der Marmorkosten vertraglich vor.

Moscas Modell wird später von Marcantonio Michiel im Hause des Guido Lizzaro gesehen.³⁾ Hier ist zu erfahren, daß es aus Terrakotta gefertigt war.

Fast identische Vertragsmodalitäten wies der Auftrag mit Antonio Minelli auf (1520), dem ebenfalls die Anfertigung eines Modells auferlegt war.⁴⁾

1) Vgl. S. 60 i.T.

2) Zur Begriffsbestimmung von "bozzetto" und "modello" vgl. H.Keller u. A.Reß "Bozzetto", in O.Schmitt, Reallexikon z.d.Kunstg., II/2, 1947, S. 1082 - 1098

3) Frimmel, Der Anonimo Morelliano, S. 30, vgl. S. 61 i.T.

4) Vgl. S. 52 i.T.

Im Vertrag mit P. Peluca heißt der sich auf ein Modell beziehende Passus:

"Et primo chel detto maestro a tutte sue spese habbi a far il modelo del detto quadro, il quale non piacendo a detti magnifici deputati le sia restituito senza altra spesa".¹⁾

Im Fall G. Moscas und Minellis bleibt die Frage offen, wie dem Bildhauer ein nicht akzeptiertes Modell vergütet worden wäre. Der in offenbar geringerem Ansehen stehende P. Peluca hätte das Risiko selbst zu tragen gehabt.

Mosca, Minelli und Peluca sind jene Bildhauer, bei denen das Modell eine feste Vorbedingung des Vertrages war. Daß plastische Entwürfe aber nicht nur in ihrem rechtlichen Status als Vertragsmodelli vorkamen, sondern generell von jedem Bildhauer angefertigt wurden, auch wenn er dazu vertraglich nicht angehalten war, legt die Tatsache nahe, daß das Vorhandensein von Modellen bei Antonio Lombardo, Giovanni Dentone und Danese Cattaneo nachgewiesen werden kann. In ihren Verträgen mit der Arca sind Modelle nicht erwähnt. Andere Quellen weisen auf ihre Existenz hin.

Ein Gipsmodell für Antonio Lombardos Darstellung des "Wunders des sprechenden Neugeborenen" soll sich im 17. Jahrhundert im Besitz der Conti Gualdi in Vicenza befunden haben.²⁾ Das "Libro" vermerkt für das Jahr 1501, daß die Skulptur Antonio Lombardos anlässlich der Antoniusfeier im Santo ausgestellt worden war.³⁾ An früherer Stelle wurde die Vermutung ausgesprochen, daß es sich zu diesem Zeitpunkt nur um das Modell des Reliefs gehandelt haben könne.

1) 6. Juli 1554, Sartori S. 194 - vgl. S. 77 i.T.

2) Vgl. L. Planiscig, Venezianische Bildhauer .., S. 216

3) 13. Juni 1501, Sartori S. 137 - Vgl. S. 29 i.T.

Antonio Lombardo müßte demzufolge 1500-1501 ein Gipsmodell von derselben Größe des späteren Marmors ausgeführt haben.

Nach dem Tode Giovanni Dentones handelt dessen Erbe Marcus mit einem Beauftragten des Konvents einen Preis aus "tam pro modelo facto quam pro opere posito per dictum q.m.m. Joannem".¹⁾ Über Größe und Material dieses Modells ist weiter nichts in Erfahrung zu bringen.

Die Präsidenten der Arca teilen Danese Cattaneo 1572 brieflich mit, daß sie noch kein Thema gefunden hätte, das dem anzufertigenden Modell als Gegenstand dienen könne. Nach dem Tode Daneses äußert Antonio Gallini den Wunsch, sich des Modells von Danese nicht weiter bedienen zu müssen und ein eigenes Modell anzufertigen, das er zur Begutachtung vorlegen wolle. In dem zweiten Schreiben desselben Bildhauers bekräftigt Gallini seine Absicht, ein neues Modell anzufertigen mit dem Zusatz, daß es halb so groß ausfallen werde, wie dasjenige Daneses:

".. fare un novo modello dell'istoria già ordinata de grandezza della mità di quello va in opera ..".²⁾

In dem analogen Schreiben bietet Francesco Segala an, "far nuovi modelli della invention del detto quadro che desiderano di far fare".³⁾ Im Anschluß daran spricht er von e i n e m Modell, das er der Arca zur Begutachtung vorlegen wolle. Mit den "modelli" im ersteren Falle meinte Segala sicherlich bozzetti, die das Thema jeweils auf verschiedene Weise behandeln sollten und daher als von geringerer Größe zu denken wären. Das endgültige Modell hätte dann wohl einen größeren Maßstab gehabt. Ob es dem späteren

1) Vgl. S. 67 i.T.

2) 17. Dezember 1573, Sartori S. 110 - Vgl. S. 86 i.T.

3) 17. Dezember 1573, Sartori S. 217 - Vgl. S. 85/86 i.T.

Marmorrelief maßstabgetreu entsprochen hätte, ist nicht zu sagen. Bei Gallini sollte es nur halb so groß wie das Modell Danese Cattaneos ausfallen. Von diesem ist anzunehmen, daß es ein größeres Format, vielleicht den Originalmaßstab aufwies, wie aus der Notiz über dessen Transport vom Hause der Witwe in die Kanzlei der Arca hervorgeht: "... far levare il modello del quadro de man della mogier del Danese et portarlo in canzeleria".¹⁾ Gallini war also offenbar nicht bereit, den Aufwand für die Anfertigung eines originalgroßen Modells zu erbringen.

Aller Wahrscheinlichkeit nach handelte es sich bei den Modellen Antonio Lombardos, Moscas, Minellis und Danese Cattaneos um originalgroße Modelle, bei den Entwürfen Den-tones und Pelucas ist dies nur zu vermuten.

Aus dem Antrag Gallinis, ein Modell der halben Größe anzufertigen, liegt der Schluß nahe, daß Modelle, zu deren Anfertigung der Bildhauer vertraglich nicht verpflichtet worden war, eventuell auch in einem kleineren Maßstab ausgeführt werden konnten als das spätere Marmorrelief.

Dieser Modell-Typ läßt sich nicht als Vertrags-Bozzetto im engeren Sinne definieren, wie dies u.a. bei Moscas Modell der Fall war. Sie gehören dem der Verantwortlichkeit der Werkstatt überlassenen Vorbereitungsprozeß des Marmorwerkes an. Eine Inkongruenz von plastischem Entwurf und ausgeführtem Relief konnte auftreten und hätte anders als beim Vertrags-modello keine rechtlichen Konsequenzen gehabt.

Von den neun Reliefs der Cappella ist bei fünf die Existenz von Modellen nachzuweisen, bei einem weiteren zu erschließen (Giovanni und Antonio Minellis Darstellung der "investizione").²⁾ Nur bei Sansovinos "Carilla-Wunder" und den beiden Reliefs Tullio Lombardos fehlen diesbezügliche Angaben.

1) Archivio dell'Arca, reg. 436, c. 8o - Vgl. S. 83 i.T.

2) Vgl. S. 69 i.T.

Es ist eine Eigenart der Aufträge für die Reliefs der Cappella, daß die Anfertigung von Modellén, wenn diese Bestandteil des Vertrages waren, dem notariellen Akt folgten und nicht vorausgingen. Als Mosca oder Antonio Minelli an die Entwurfsarbeit gingen, so hatten sie bereits die Gewißheit, auch das spätere Relief anfertigen zu können. Das Modell mußte lediglich die Zustimmung der Arca, bzw. eines Expertenurteils finden.

Die Situation des Wettbewerbs mit anderen Bildhauern stellte sich somit nicht. Es wurden nicht von mehreren Bildhauern Modellentwürfe verlangt, von denen dann einer ausgewählt und als Vertrags-modello Gegenstand einer vertraglichen Regelung geworden wäre. Der Nachfrage nach Künstlern seitens der Arca stand offenbar keine überproportionale Anzahl von Bildhauern gegenüber. Die sich verschärfende Konkurrenz für das letzte Relief versetzte dann allerdings die Arca in eine Position, die einen Wettbewerb geradezu herausforderte.

Nachdem 1554 P. Peluca einen Vertrag erhalten hatte, obwohl derjenige mit den Grandi für dasselbe Thema noch seiner Gültigkeit besaß, schlägt die Arca den aufgebrachten Grandi vor, ein Modell anzufertigen. Falls es dasjenige Pelucas übertreffe, würde ihr Modell dem des Konkurrenten vorgezogen werden.¹⁾ Doch handelt es sich dabei um keinen rechtswirksam ausgeschriebenen Wettbewerb, eher um den Versuch, die Drohungen der einheimischen Bildhauer zu besänftigen.

Die Konkurrenz, die sich später um die Weiterführung von Danese Cattaneos begonnenem Relief entfacht, führt ebenfalls zu keinem Wettbewerb, bei dem die Qualität eines Entwurfes den Ausschlag gegeben hätte, sondern wird aufgrund anderer Kriterien entschieden. Hätte es die Arca

1) 8. Februar 1554, Sartori S. 126/27 - Vgl. S. 78 i.T.

nicht mit der besonderen Situation eines bereits bossierten Marmorreliefs zu tun gehabt, wären zu diesem Zeitpunkt die Bedingungen zur Ausschreibung eines Wettbewerbs am günstigsten gewesen.

In der Geschichte der Reliefs ergibt sich somit nie die Situation, daß der Arca mehrere Wettbewerbsmodelle zur Entscheidung vorliegen. Die Frage nach der Eignung eines Bildhauers wurde aufgrund der Kenntnis von dessen bisherigem OEuvre beantwortet, nicht durch den organisierten Leistungsvergleich. War die Sichtung des OEuvres nicht möglich oder die Eignung ungewiß, erst dann wurde die Anfertigung eines Modells zur Vertragsbedingung. Die Bedeutung von Wettbewerbs- oder Vertrags-modelli ist daher in der Reliefgeschichte zur Cappella del Santo verständlicherweise gering. Dies erklärt sich auch aus dem Vorhandensein von Prototypen für die Auffassung des Reliefstiles. Ein neues Relief mußte nicht von Grund auf neu strukturiert werden. Die ersten Lombardi-Reliefs setzten Maßstäbe für grundsätzliche Fragen der Relieftypik.

Um eine Kontinuität der charakteristischen Reliefstruktur von den frühen zu den späteren Reliefs zu sichern, wurden die Bildhauer auf das Vorbild der Lombardi verwiesen. Deren erste Reliefs übernahmen somit eine Funktion, die der eines Vertrags-modellos vergleichbar ist.

Schon Giambattista Bregno wird in dem 1502 geschlossenen Vertrag verpflichtet:

"de far uno quadro de l'alteza et grandeza de li altri quadri li quali al presente si fano in Venetia per maestro Antonio Lombardo con tante figure de tutto rilievo et de mezo rilievo .. in quella perfetion et bontà de figure che serano quelle del quadro di ditto maestro Antonio et etiam maggiore ..".¹⁾

1) 20. Oktober 1502, Sartori S. 28 - Vgl. S. 59 i.T.

Eine derart explizite Erläuterung des Reliefstiles der Lombardi findet sich später in keinem der Verträge mehr. Zu einem Zeitpunkt, als noch keine Reliefs in der Cappella zu sehen waren, mußte die Beschreibung detaillierter ausfallen als Jahre später, da sich die Bildhauer einen unmittelbaren Eindruck verschaffen konnten.

G. Mosca wird 1520 dazu angehalten, die Qualität der Lombardi-Reliefs anzustreben: "suficientiam pulcritudinem, perfectionem et bonitatem aliorum factorum per mag. Antonium Lombardum et Tulum Lombardum".¹⁾

Die schon am Ort befindlichen Lombardi-Reliefs als quasi Vertrags-modelli liefern hier den Qualitätsmaßstab für Moscas neu zu schaffendes eigentliches Vertrags-modello. Die zitierte Stelle aus Moscas Vertrag von 1520 findet sich auch wortwörtlich in den Verträgen Lorenzo Bregnos und Tullio Lombardos aus demselben Jahr - bei letzterem insofern bemerkenswert, als der Bildhauer auf das Vorbild seines eigenen Frühwerkes verwiesen wird. Von Pelucas und Cattaneos Verträgen abgesehen, durchzieht der ausdrückliche Hinweis auf die Prototypen die späteren Verträge wie ein roter Faden.

1) 28. April 1520, Sartori S. 172 - Vgl. S. 60 i.T.

3. Material und Transport

Aus allen Verträgen und Geschäftsvorgängen ergibt sich ein geschlossener Eindruck hinsichtlich der Frage, in wessen Kompetenz die Materialbeschaffung, d.h. der Ankauf von Marmorplatten lag. Es war die Arca, die Marmor erwarb und den Transport desselben zur Werkstatt des Künstlers in Padua oder Venedig zu übernehmen hatte. Die Verpflichtung wird erstmals im Vertrag mit Giambattista Bregno expressis verbis formuliert:

"Ex adverso autem prefacti signori massari .. prometto-
no dar et consegnar primamente al ditto maestro Zuan
Battista il marmoro per far tal quadro in dui pezi".¹⁾

Tullio Lombardo und Lorenzo Bregno haben zum Zeitpunkt ihrer Vertragsabschlüsse (16. Juni 1520) den Marmor bereits ausgeliefert bekommen. Gleichlautend heißt es in beiden Verträgen:

".. sponte dixit et confessus fuit habuisse et penes
se habere a prefatis reverendis et spect. dominis
massariis unum quadrum marmoreum et apreciatum inter
ipsas partes concorditer ducatos vigintiocto ..".²⁾

Im Regelfall wurde der Preis des Marmors mit 28 Dukaten veranschlagt und mit dem Honorar des Bildhauers nicht verrechnet. Die Festsetzung des Preises im Vertrag hatte den Zweck, der Arca die Rückerstattung der Summe durch den Bildhauer für den Fall zu sichern, daß dieser den Marmor nicht zurückgeben oder verhauen würde. So heißt es in den Verträgen mit Tullio und Lorenzo Bregno:

1) 20. Oktober 1502, Sartori S. 28 - Vgl. S. 59 i.T.

2) 16. Juni 1520, Sartori S. 139/40 - Vgl. S. 38 i.T.
Aus den sich an die Verträge anschließenden Einträgen im "libro" geht allerdings hervor, daß der Marmor erst hernach ausgeliefert wurde.

"Et si culpa vel negligentia aut defectu suo dictus quadrus marmoreus devastabitur .. teneatur .. quadrum solvere pro dictis ducatis 28".

Im Falle von Giammaria Mosca und Antonio Minelli wollten die Präsidenten der Arca zunächst mit der Auslieferung des Marmors warten, bis das Modell zu allseitiger Anerkennung ausgefallen sei.

"Quo tamen viso et approbato per expertos et non ante teneantur dicti c. massarii consignare ipsi magistro Io. Baptiste (sic) dictum quadrum marmoreum".

Die umgehende Auslieferung des Marmors durch die Arca ist somit als ein Vertrauensbeweis gegenüber dem Bildhauer zu werten, von dem auch kein approbiertes Modell zur Vorbedingung gemacht wird. Im umgekehrten Fall hat der unerfahrenere und noch um seine fachliche Anerkennung ringende Künstler zunächst ein "modello" herzustellen, dessen gefällige Ausführung die Vorbedingung für den Erhalt des Marmors ist.

Erst mit dem Empfang des rohen Marmorblockes und dem damit möglichen Beginn der eigentlichen Bildhauerarbeit war die evtl. vereinbarte Vorauszahlung ("caparra") fällig. Diese hatte noch nicht in der Entwurfsphase zu erfolgen.

Die mit dem Vertragsabschluß gleichzeitig vollzogene Beschaffung des Marmors war für die Arca bei den ersten Reliefs, als für die Cappella selbst noch Marmor als Baumaterial verwendet wurde, problemlos erfolgt. Der Marmorankauf und die maßgerechte Zuschneidung oblag vor allem Giovanni Minelli. Erst bei dem letzten Relief, als die Decke der Heiligenkapelle schon längst vollendet war, kam es zu Beschaffungsproblemen. Die späteren Verträge, die sich auf das letzte Relief beziehen, erwähnen, daß der Kauf des Marmors noch ausstehe.

Silvio Cosini verpflichtete sich, sich dorthin zu begeben, "ubi lapides idonej ad opus predictum habentur", um den Marmor zu besorgen. Er sollte die nötigen Kosten zu-

nächst selbst aufbringen und lediglich eine Vorauszahlung von 12 Dukaten auf den Marmor erhalten, der später vergütet werden sollte.

Was man dem "probo viro" Cosini, "magistro Silvio", zumutete, konnte von dem "famosissimus scultor magister Vincencius" und dessen Neffen fünf Jahre später nicht erwartet werden. Die Arca versprach im Vertrag mit den Paduanern, die Tafeln frei Haus zu liefern. Was S. Cosini nicht gelang, sollte auch der Arca nicht vergönnt sein: 13 Jahre später ist das Marmorproblem nach wie vor akut. Paolo Peluca trifft die besondere Auflage:

"sia obligato ritrovar il marmo et il mercato sia secondo il volere d'essi magnifici deputati".¹⁾

Von dem üblichen Marktpreis des Marmors ist nicht die Rede: Eine Bedingung, die keinem Bildhauer mit Renommee hätte zugemutet werden können.

Wie bereits an früherer Stelle ausgeführt,²⁾ schob der Konvent die Beschaffung des Marmors über Jahrzehnte vor sich her. Danese Cattaneo tritt letztlich, um das Werk in Angriff nehmen zu können, als Vermittler zwischen der Arca und einem Verkäufer auf, wofür sich die Arca bei dem Bildhauer bedankt: ".. abbiamo veduto la diligentia che V.S. ha usato in ritrovare il marmo, dil che la ringratiamo".³⁾

Aus diesem Sachverhalt geht nochmals sehr deutlich hervor, daß die Marmorbeschaffung von der Arca als ihre Aufgabe betrachtet wurde. Überschritt der Bildhauer seinen engen Kompetenzbereich, d.h. kümmerte er sich auch um den Marmorverkauf, so bedurfte es der Rücksprache mit dem Auftraggeber. Danese Cattaneos Engagement für den Santo in Sachen Materialbeschaffung ist innerhalb der Reliefigeschichte singulär. Kein anderer Fall ist bekannt, bei dem der

1) 6. Juli 1554, Sartori S. 194 - Vgl. S. 77 i.T.

2) Vgl. S. 79 i.T.

3) 7. Januar 1572, Sartori S. 71 - Vgl. S. 82 i.T.

Bildhauer sich ähnlich aktiv eingesetzt hätte. Wie bei Silvio Cosinis Vertrag war der Marmorkauf als eine Vorbedingung der Auftragsvergabe angesehen worden.

Die paduanische Praxis bei der Marmorbeschaffung ist vergleichbar mit der Verfahrensweise, der in Loreto beim Bau der Santa Casa gefolgt wurde. Die Marmortafeln wurden zentral angekauft und an die Bildhauer weitergeleitet, die am Ort selbst arbeiteten. Es fiel in den Aufgabenbereich des der Fabrica zeitweise vorstehenden Proto Andrea Sansovino (1513-1526), den Ankauf von Marmor zu organisieren. Er erfüllte damit eine mit Giovanni Minellis Funktion in der Cappella del Santo vergleichbare Aufgabe. Auch von diesem ist bekannt, daß ihm die Besorgung von Marmor auferlegt war.

War die künstlerische Kompetenz für die Ausführung der Reliefs aus dem Bereich der Fabrica ausgeklammert, so trifft dies nicht für die Materialfrage zu. Sie fiel in die Zuständigkeit der Fabrica unter Giovanni Minellis Leitung.

Ein weiteres Beispiel außerhalb Paduas sei angeführt. Nach einem ursprünglichen Vertrag Sienas mit Jacopo della Quercia zur Ausführung der Fonte Gaia¹⁾ war der Bildhauer verpflichtet, für die Kosten des Marmors und seiner Beschaffung selbst aufzukommen. Mit dieser Verantwortlichkeit ist er dem Proto einer Fabrica vergleichbar, mit den Funktionen also, die Andrea Sansovino in Loreto oder Giovanni Minelli in Padua innehatten. Doch bezogen diese ein

1) Vgl. H. Glasser, *Artists' contracts of the early Renaissance*, 1977, S. 47.

regelmäßiges Gehalt und rechneten die Marmorkäufe separat ab. Jacopo della Quercia indes übernimmt den Brunnenbau als vollverantwortlicher Unternehmer und erhält dafür einen fixen Gesamtpreis. Werden an Minelli und Andrea Sansovino einige Aufgaben delegiert, die sie stellvertretend für den Auftraggeber ausführen, so hat Jacopo della Quercia diese Aufgaben zusätzlich in sein Amt als Künstler und Werkstatt-leiter integriert. Der geringere Umfang der für die Fonte Gaia nötigen Bildhauerarbeiten veranlaßte den Sieneser Auftraggeber, die beiden Funktionen des obersten Bildhauers und des Leiters einer Bauhütte in der Person Jacopo della Quercias zu vereinigen. Zu diesen Kompetenzen kam die Funktion als Marmorankäufer mit allen geschäftlichen Risiken als eine dritte hinzu.¹⁾

Tritt ein Bildhauer der Renaissance in seiner Eigenschaft als Künstler und nicht als Leiter einer Bauhütte oder als Proto hervor, so obliegt ihm die Aufgabe der Materialbeschaffung in der Regel nicht. Dies gilt vornehmlich für Bildhauer, welche die Anfertigung von Einzelwerken übernehmen, die innerhalb eines größeren Ensembles ihren Platz finden sollen. Die Marmorbeschaffung war für diesen Fall - schon aus Gründen der Einheitlichkeit des Materials - ein schon in einer früheren Instanz gelöstes Problem. Die Verrechnung des Marmors wurde dann allerdings örtlich jeweils verschieden bewerkstelligt. Als etwa Donatello die Figur des S. Giovanni Evangelista für die Florentiner Domfassade schaffen sollte (1408), war ihm der Marmor vorab bereitzustellen. Im Gegensatz zu den Relief-Verträgen in Padua besitzen jedoch die Florentiner Verträge

1) Jacopo della Quercia delegiert seinerseits die Marmorbeschaffung an einen Steinmetz, der ihm dafür Rechenschaft schuldig ist.

eine Klausel, die bestimmt, daß die vom Auftraggeber, der Dom-Opera, zunächst übernommenen Marmörkosten später vom Honorar des Künstlers abzuziehen seien. Im Vertrag Luca della Robbias für das Federighi-Monument lautet die entsprechende Bestimmung:

".. furon d'acordo .. la monta di decto marmo a sbattere della somma di decti fiorini 200 o di quel meno che sarà overo fusse stimata".¹⁾

Eine vergleichbare Regelung findet sich in keinem der Paduaner Verträge. Hatten Cosini, Peluca oder Cattaneo den Marmor selbst zu beschaffen, so sollten sie die Kosten unabhängig von ihrem Honorar vorab zurückerstattet bekommen.

Wie die Kosten des Marmors, so wurden auch die des Transports von der Arca übernommen. Sehr ausführlich sind wir im Falle von Tullios zweitem Relief (1525) unterrichtet. Achtzehn Soldi schlugen zu Buch für den Transport der Tafeln von der Kirche S.Giustina zu einem Boot, sieben Lire erhielt der Schiffer, der sie nach Venedig, in die Bottega Tullio Lombardos überführte. Daß die Arca auch den Rücktransport zu begleichen hatte, zeigt der Fall des Marmors für Tullios drittes Relief, der mit Sansovinos Darstellung des "Eurelia-Wunders" dreißig Jahre später wieder in Padua eintraf. Der Bildhauer Agostino Zoppo transportiert das Relief vom Ponte Ponderoso bis zum Santo und vermauert es dort in der Wand. In einer Sitzung der Arca vom Januar 1564²⁾ wurde über die Zulässigkeit von Forderungen Zoppo's verhandelt. Diese waren von dem Bildhauer keinesfalls an Sansovino gestellt worden, sondern betrafen die Kompetenz der Arca.

1) H. Glasser, o.c., Appendix B, S. 291.

2) Vgl. S. 45 i.T.

Die frühesten Reliefs wurden von den Bildhauern selbst in die Cappella-Wand eingelassen. Tullio Lombardo übernahm diese Aufgabe nachweislich ¹⁾ für seine eigenen Arbeiten und die seines Bruders. Mit "calce e sabbia" (Kalk und Sand) verkleidete Tullio die ersten drei Relieffelder. Da es sich um die ersten Reliefs handelte, scheute es die Arca nicht, den Meister von Venedig nach Padua kommen zu lassen.

Auch hinsichtlich Girolamo Campagnas Relief liegen Informationen vor, wie das Relief an Ort und Stelle gelangte. Für das letzte Relief der Cappella mußte die Arca Handwerker suchen, welche die Versetzung vornehmen konnten. Schließlich erklärten sich die Meister "Giacomo et Zanetto" bereit, für 12 scundi die Arbeit zu übernehmen.²⁾

1) Vgl. S. 33 i.T.

2) Vgl. S. 92 i.T.

4. Honorare und Zahlungsmodi

Die Bezahlung der Marmorreliefs wurde während der siebenzig Jahre der Kapellenausstattung nach keinem einheitlichen Muster geregelt. Stattdessen ist in den diesbezüglichen Stellen der Verträge eine gewisse Variabilität festzustellen, die

- a) von der jeweiligen Künstlerpersönlichkeit, mit der ein Vertrag zustande kommt, abhängig ist;
- b) davon abhängt, welcher Phase in der Ausstattung der Kapelle der Vertrag zeitlich zugehört.

Beide Faktoren zusammengekommen ergibt sich eine begrenzte Vielfalt von Zahlungsmodalitäten, die ich der Systematisierung von H. Glasser ⁴⁰⁾ gegenüberstellen möchte. Die Autorin stellte bei ihrer Untersuchung italienischer Künstler-Verträge der Renaissance fünf voneinander unterscheidbare Zahlungsmodi fest:

- 1) Fixierung des Preises für das zu erstellende Werk bereits im Vertrag.
- 2) Endpreis nach Beendigung des Auftrages zu bestimmen.
- 3) Ein im Vertrag vereinbarter "ceiling price", der evtl. entsprechend der Qualität des Werkes herabsetzbar ist.
- 4) Bestimmung eines Minimalpreises, der evtl. aufgestockt werden konnte.
- 5) Vertragliche Bestimmung einer oberen und unteren Kostengrenze.

In der Geschichte der Verträge für die Cappella del Santo treten die Modi 3) und 5) nicht auf.

Die ersten mit den Lombardi geschlossenen Abmachungen folgten dem zweiten Typ, ließen also den Preis für die Reliefs zunächst völlig offen:

40) H. Glasser, o.c., S. 41/42.

".. perfectis autem dictis duobus quadris prefati domini Deputati dare et solvere promiserunt prefactis magistris Tulio et Antonio pro eorum mercede ed quod arbitrabitur ad duos expertos in arte ..".¹⁾

Ein Jahr später wird mit den Lombardi und den Minelli dieser Modus beibehalten, erweitert durch den Zusatz, daß dann eine Expertenschätzung zu erfolgen habe, wenn Uneinigkeit zwischen Konvent und den Künstlern bestehen würde:

".. hoc pro pretio in arbitrio duorum expertorum in arte casu quo ipsi massarii .. non essent in concordia de pretio cum dictis m.Johanni et Antonio ..".²⁾

Zu einem Zeitpunkt, als keine genauen Daten über den zu erwartenden Arbeitsaufwand für die zwei zu schaffenden Reliefs vorlagen, war es im Interesse beider Seiten, den Preis zunächst offen zu lassen. Die Schätzung sollte zwei Sachverständigen anvertraut werden. Die Notarsurkunde vom 13. Dezember 1504 vermerkt, daß Joh. Christophoro von Antonio Lombardo und G.B. Bregno für die Seite des Konvents als Unterhändler gewählt wurden. Als keine Einigung erzielt wurde, trat Sebastiano da Lugano als dritter Sachverständiger auf. Die Einigung über den zu zahlenden Preis verlief also keinesfalls ohne Meinungsverschiedenheiten. Für die Lombardi, die schon Nachfolgeaufträge erhalten hatten, war der günstige Abschluß dieser Verhandlungen schon deshalb wichtig, weil die späteren Reliefs daran bemessen würden. Der Arca war bewußt, daß sich andere Bildhauer in ihren Preisforderungen an den Lombardi-Reliefs orientieren würden. Die künftige Finanzierung des Neubaus war insgesamt vom Ergebnis der Verhandlungen berührt. Es ist daher wahrscheinlich, daß sie kontrovers geführt wurden.

1) 27. Juli 1500, Sartori S. 137 - Vgl. S. 28 i.T.

2) 17. Juni 1501, Sartori S. 137/38 - Vgl. S. 29/30 i.T.

War der Preis ausgehandelt, so brauchten in Zukunft keine Verhandlungen mehr stattfinden, was sich auch bewahrheitete. Die späteren Verträge nannten im voraus festgesetzte Honorare. Sansovinos Relief, bei welchem auch Preisdebatten geführt wurden, stellt insofern einen Sonderfall dar, als Währungsveränderungen zwischenzeitlich eingetreten waren. Der Versuch der Arca, sich vor den Preishandlungen mit den Lombardi die Anfertigung eines Reliefs bei einem Fixpreis zu sichern, verdient Beachtung. 1502 vergibt sie das "Glaswunder" an Giambattista Bregno mit der Aussage, für das fertige Werk 150 Dukaten zu zahlen: gegenüber den 250 Dukaten, welche die Lombardi aushandelten, eine auffallend geringe Summe.

Von Bregno ist kein Werk bekannt, das vor diesem Zeitpunkt entstanden wäre. Doch ohne Kompetenz kann "maestro" Zuan Battista nicht gewesen sein, da er 1504 für die Partei der Arca an der Schätzung der Lombardi-Reliefs teilnimmt. Auch der Umstand, daß kein Modell von ihm verlangt wird, spricht dafür, daß der Bildhauer bereits über eine vorweisbare Erfahrung in seinem Handwerk verfügte.

Es waren daher wohl besondere Gründe, daß es mit Bregno zu diesem Vertragsabschluß kam. Die Tatsache, daß noch kein Orientierungswert für die Einschätzung der Reliefs vorhanden war, bildet in jedem Fall die Voraussetzung für einen solchen dem Auftraggeber einseitig Vorteil verschaffenden Vertrag.

Sonderbar ist ebenso das Honorar für Antonio Minellis "Übergabe des Ordensgewandes", ein Relief, das in Etappen bestellt und bezahlt wurde.

Als Gesamtsumme ergab sich ein Honorar, das mit ca. einem Drittel unter dem 1505 ausgehandelten Preis lag. Die ungünstige Zeitsituation, der Status eines der Werkstatt zugehörigen "scarpellino" wurden hier als mögliche Erklärungen angeführt.

Die nach Abschluß der Lombardi-Reliefs zustandegekommenen Verträge enthalten im übrigen fixe Preise im Sinne des Zahlungsmodus von Typ 1 (s.o.). Lorenzo Bregno und Tullio Lombardo werden 1516 250 Dukaten in Aussicht gestellt, ebenso im Jahr 1520. Antonio Minelli werden 240 Dukaten eingeräumt, Giannaria Mosca sollte zwei Dukaten weniger als die anderen Bildhauer erhalten, "casu quo non essent concordés de pretio". Giovanni Dentone (1524): 250 Dukaten. Tullio Lombardo (1528): keine Nennung des Honorars.

Jacopo Sansovino sollte im Jahre 1536 300 Dukaten erhalten "et tanto più quanto parerà al magnifico messer Jacomo Cornero .. se lui havese fato tal opera chel meritase". Diese Eintragung aus dem "Libro" entspricht einem Zahlungsmodus vom Typ 4 im System H. Glassers (s.o.). Eine Bonus-Vergütung sollte dem Bildhauer Anreiz sein, eine der Arca gefällige Gestaltung des Marmors durchzuführen. Die Festlegung eines Grundpreises mit der zusätzlichen Aussicht auf einen Bonus ist im Jahr 1536 noch einmal anzutreffen: Im Vertrag mit Silvio Cosini. Statt 300 Dukaten sollte Cosini allerdings nur 250 als Grundhonorar erhalten, das bei besonderer Leistung noch um 50 Dukaten aufgestockt werden konnte. Im Gegenzug behielt sich die Arca allerdings auch eine Kürzung im Falle minderer Qualität vor.

Der Zahlungsmodus 4) wurde nur im Jahre 1536 angewandt. Man muß in dieser Bestimmung wohl die Äußerung temporärer Geschmacksvorstellungen seitens der Arca sehen. Da zwei so verschiedene Bildhauer wie Sansovino und Cosini mit der Bonus-Regelung bedacht werden, erscheint es fraglich, diese Bestimmung als Parameter für das Prestige eines Künstlers interpretieren zu können.

Paolo Pelucas Vertrag von 1554 enthielt unter dem vierten Punkt die Honorarvereinbarung:

"Che finito il quadro e reso a perfettione, sia in arbitrio de essi r.padri e magn. deputati darli quel

pretio ch'a essi parerà giusto e ragionevole".¹⁾

Diese Sonderform des zweiten Zahlungstypus in H. Glassers System öffnete der Willkür seitens des Auftraggebers Tür und Tor und sucht nicht nur im Paduaner Kontext ihresgleichen. Die Preisbestimmung sollte nicht einmal einem unabhängigen Rat von Sachverständigen anvertraut werden. An früherer Stelle wurde versucht, eine solche Bestimmung auf dem Hintergrund der Finanzsituation des Auftraggebers zu sehen.

Wie die Höhe des Endpreises für ein Relief, so ist auch die Art und Weise, wie der Künstler während seiner Arbeit am Werk bezahlt wird, ein wichtiger Parameter für die Einschätzung seiner Stellung gegenüber der Arca.

Die Lombardi-Verträge von 1500 bestimmten, daß Tullio bzw. Antonio Zahlungen, die für den Bruder vorgesehen waren, entgegennehmen konnte. Damit ist impliziert, daß vor Abschluß der Reliefs an beide Bildhauer Beträge ausgezahlt werden sollten, wie dies in den darauf folgenden Jahren auch geschah. Eine besondere Regelung regelmäßiger Zuwendungen enthielt der Vertrag von 1500 noch nicht. Das Fehlen einer solchen Bestimmung mußte als Mangel empfunden worden sein, denn die Verträge von 1501 lieferten einen entsprechenden Punkt als Zusatz nach. Die Lombardi sollten bis zum Abschluß dieser ihrer ersten Reliefs 50 Dukaten erhalten: "... Et demum ad completum laborerium per prefatos magistros Tulium et Antonium inceptorum ..". Diese Regelung betraf also nicht das dritte und vierte Relief der Lombardi, sondern die in Arbeit befindlichen Erstaufträge.

1) 6. Juli 1554, Sartori S. 194 - Vgl. S. 77 i.T.

Giambattista Bregnos Vertrag von 1502 übergang die Frage von Vorzahlungen. Angesichts dieses Sachverhalts ist die Annahme zulässig, daß das vertraglich vereinbarte Angebot von 50 Dukaten an die Lombardi in dieser Frühphase als ein Privileg angesehen werden muß, auch wenn spätere Verträge solche Leistungen als selbstverständlicher erachteten.

Offenbar ist es im Laufe der Zeit von Seiten der Arca als nötig erachtet worden, Teilzahlungen im voraus festzulegen. Tullio Lombardos und Lorenzo Bregnos Vertrag von 1520 weist diesbezüglich eine gleichlautende Regelung auf:

"Ex quo quidem pretio .. deputati exbursare debeant de tempore in tempus partem ipsius et ratam prout eis videbitur ipsum m.Laurentium mereri secundum opus seu laborem in eo quadro factum".¹⁾

Dies ist die für die Praxis in der Cappella allgemein übliche Regelung geworden: regelmäßige Zuwendungen entsprechend der Fortschritte in der Arbeit am Relief. Eine grössere Anzahlungssumme ist hier noch nicht erwähnt. Aus den erfolgten Zahlungen an Tullio ist auch kein größerer Betrag erkennbar. Die Teilzahlungen begannen zum Zeitpunkt der Auslieferung des Marmors.

Der Vertrag mit dem jungen Bildhauer Giammaria Mosca im selben Jahr enthält hingegen keinen Passus, der eventuelle Ratenzahlungen spezifizieren würde. Die Praxis sah dann allerdings so aus, daß Mosca schon drei Jahre später über einen beträchtlichen Anteil seines Honorars verfügte.

Wie wichtig für die Etatplanung der Arca die Regelung der ständigen Auszahlungen war, geht aus dem Vertrag Tullio Lombardos von 1528 hervor, der gleich im ersten Punkt diese Frage klärt. Wie die anderen Bestimmungen des Vertrages

1) 16. Juni 1520 - Sartori S. 139 u. 28 - Vgl. S. 37 i.T.

ist auch diese ungewöhnlich: "Et primo che etiam le figure che serano drieti (= dietro) del quadro siano pagate alla Ratta de quelle davanti ..". Ratenzahlungen sollten von den im Relief vollendeten Einzelfiguren - vollplastische und in flacherem Relief ausgeführte - abhängig gemacht werden. Damit wurde die frühere Bestimmung "de tempore in tempus" konkretisiert und in spezifischer Weise definiert, auch wenn sie nicht gerade mit der handwerklichen Praxis harmoniert haben dürfte. Wie die Vorschrift, bestimmte Figuren eines Donatello-Reliefs zu kopieren, dürfte auch diese Regelung ohne die besondere Billigung des Bildhauers erfolgt sein.

Daneben ist in Tullios Vertrag erstmals von einer Vorauszahlung ("caparra") die Rede. Sie sollte mit der Zustellung des Marmors ausgezahlt werden. In den Verträgen nach 1528 gehörte die Vorauszahlung, eine etwas höher bemessene Teilzahlungssumme, zum festen Vertragsbestandteil.

Im Vertrag Tullio Lombardos war zunächst wohl nur die erste Ratenzahlung selbst gemeint, denn er erhielt im Januar 1529 155 L. überwiesen, ein Betrag also, der die Höhe der üblichen laufenden Beträge nicht überstieg. Erst später wurde "caparra" als eine größere Vorschußzahlung verstanden. Die praxisferne und umständliche Regelung von Tullios drittem Vertrag ersetzte die Arca in dem Zusatzvertrag mit Giovanni Dentone (1529) durch die Bereitschaft monatlich fünf Dukaten auszuzahlen. Dieser Betrag wurde bei Silvio Cosini - dem Vollender von Dentones Relief - fünf Jahre später verdoppelt und in dieser Höhe auch in dem Vertrag für ein selbständiges Relief Cosinis (1536) beibehalten.

Hinsichtlich der regelmäßigen Zahlungen und auch der "caparra" gedachte die Arca Jacopo Sansovino gegenüber besonders großzügig zu sein:

"li sarà dati ducati 50 du modo lui habbia principiato ditto quadro, e così successive di tempo in tempo secondo lui lavorerà, li sia dati danari a sufficientia, acciò non patisca, e possa con bon animo finir ditta opera".¹⁾

Zum Vergleich: Die Lombardi sollten 1500 bis zur Fertigstellung der ersten Reliefs im Jahre 1505 die Summe erhalten, die Sansovino bereits als Vorschuß eingeräumt wurde, gefolgt von ebenfalls großzügigeren Teilzahlungen.

Bei Gianvincenzo Grandi war die Vorauszahlung verknüpft mit der Bedingung, ausschließlich an diesem Relief zu arbeiten, andernfalls der Betrag zurückzuerstatten sei.

Der Vertrag von 1541 sah im übrigen keine weiterführenden Zahlungen vor. Hier zeigt sich offensichtlich ein neues Konzept: Ein einmaliger zu Beginn der Arbeit am Relief gewährter Vorschuß sollte dem Bildhauer für die Dauer der Arbeit ausreichen. Die Bedingung, kein anderes Werk in Angriff zu nehmen, ersetzte die früheren Teilzahlungsregelungen, die ebenfalls den Zweck hatten, die Aufmerksamkeit des Künstlers beim Relief zu halten.

In der Praxis wäre Grandis Vertrag kaum durchführbar gewesen. Ein Fünftel des Honorars als Vorauszahlung geleistet, hätte sicher nicht zur Finanzierung einer durchschnittlich fünf Jahre in Anspruch nehmenden Reliefarbeit ausgereicht. Offensichtlich sah die Arca für die Grandi, die ja zu zweit am Relief arbeiteten, eine sehr rasche Fertigstellung des Werkes vor.

Die entsprechende Bestimmung von P. Pelucas Vertrag stellte wie in den übrigen Fällen auch diese Frage in die selbstherrliche Entscheidungsbefugnis der Arca:

1) 27. Dezember 1532, Sartori S. 207 - Vgl. S. 40 i.T.

".. Sia etiam in potestà sua darli detto pretio in quanto tempo le piacerà et a sua comodità".

Eine Vertragsform vom Typ derjenigen Gianvincenzo Grandis hatte sich nicht durchgesetzt. Danese Cattaneo werden 157 entsprechend dem Modus der zwanziger und dreißiger Jahre eine Vorauszahlung von 35 bis 40 sc. und sich anschließende regelmäßige Zuwendungen anerkannt. Der Bildhauer verpflichtet sich, für die "caparra" Sicherheiten zu erbringen. Diese müssen später auch von Girolamo Camagna erbracht werden. Derselbe schlug auch monatliche Ratenzahlungen von 10 sc. vor, die nach zwei Jahren (dem vorgesehenen Termin der Fertigstellung) nicht weniger als ein Drittel des gesamten Honorars erbracht hätten.

Teilzahlungen, die den doppelten Sinn erfüllten, den Unterhalt des Bildhauers zu sichern und ihn damit zugleich zur Einhaltung des Vertragstermins anzuhalten, werden in den Verträgen zu den Reliefs der Cappella del Santo recht unterschiedlich verabredet. Es zeigte sich, daß der Auftraggeber weniger noch als bei der Frage des Honorars an festere Normen gebunden ist. Paolo Peluca einerseits und Jacopo Sansovino andererseits stellen die Extremfälle dar, zwischen denen eine relativ große Spannweite von Regelungen möglich ist.

Die Bedingungen, denen sich die Bildhauer beim letzten Relief unterwerfen, fallen aufgrund der verschärften Konkurrenz strenger aus.

Die späteren Verträge sind gegenüber den frühen auffällig stärker durchstrukturiert und auf mögliche Konflikte hin spezifiziert.

In der Chronologie der Verträge ist teils eine konsequente Weiterentwicklung zu erkennen, die frühere Mängel in einem späteren Stadium zu verbessern sucht, teils aber auch die spezifische "Handschrift" der Präsidenten der Arca, die alljährlich wechselten und nicht immer die Vertragsstrukturen ihrer Vorgänger in einem logischen Sinne weiterführten.

5. S i g n a t u r e n

Außeres Signum des von einer anonymen Fabrica unabhängig arbeitenden Bildhauers ist die Signatur, die in der Cappella del Santo mehrfach auftritt. Die unterschiedliche Organisationsstruktur bei der Santa Casa von Loreto, die eingangs erörtert wurde, bedingte, daß die dortigen Marmorhistorien in weniger starkem Bezug zu einer Künstlerindividualität entstanden. Signaturen spielen in Loreto folgerichtig eine geringere, Attributionsprobleme eine größere Rolle.

Von den neun Reliefs der Cappella del Santo tragen fünf Künstlersignaturen. Ihr Wortlaut sei in der Reihenfolge der Entstehung aufgeführt:

- 1) ANTONII LOMBARDI O(PUS) P(ETRI) F(ILII)
- 2) TVLLII LOMBARDI OPVS
- 3) OPVS TVLII LOMBAR PETRI F(ILIVS) MDXXV
- 4) IACOBUS SANSOVINUS SCULP. ET ARCHITEC. FLORENT. F(ECIT)
- 5) HIERONYMUS CAMPAGNA VERON. SCULP.

Tullio Lombardos Inschriften tragen das klassichste Gepräge. Die zu den Darstellungen gehörenden Gegenstände Truhe und Bahre sind von der Vorderseite kassettiert, bzw. gerahmt und wurden so zu repräsentativen Inschrifttafeln umfunktioniert.

Jacopo Sansovino und Antonio Lombardo meißelten ihre Namen in die Reliefplinthen, während Girolamo Campagna zuletzt in auffälligster Weise ein im Relief erscheinendes Tuch als Träger seiner Signatur verwendete.

Nur solche Reliefs tragen den Künstlernamen, die von dem Signierenden bzw. seiner Werkstatt allein bearbeitet wurden: die drei Reliefs der Lombardi, Jacopo Sansovinos "Eurelia-Wunder", oder bei welchen der zuletzt mit dem Werk beschäftigte Bildhauer den Löwenanteil bei der Ausführung hatte, wie dies bei Girolamo Campagna der Fall

ist. Paolo Stella und Jacopo Sansovino hatten an den Reliefs ihrer Vorgänger, Giammaria Mosca und Antonio Minelli, nur ein wenig zu leisten, so daß von ihnen eine Signierung unterlassen wurde. Silvio Cosini, obwohl an der Fortführung von Giovanni Dentones Relief maßgeblich beteiligt, hat anders als Girolamo Campagna in einer ähnlichen Situation auf die Signatur verzichtet. Cosini hat sein Relief in der Cappella ganz im Gegensatz zu dem jungen Campagna nicht als eine Profilierungsmöglichkeit betrachtet, genauso wenig wie das ihm später anvertraute zweite Relief, das er erst gar nicht in Angriff nahm.

Weshalb Antonio Minelli, nachdem alle drei Teilstücke seines ersten Reliefs eingelassen waren, keine Signatur anbrachte, ist schwieriger zu beantworten. Der Auftrag war ihm wahrscheinlich mit seinem Vater anvertraut worden,¹⁾ der sich auch beim Entwurf beteiligt haben könnte. In diesem Sinne wäre die Urheberschaft nicht eindeutig bestimmbar gewesen und eine Signatur vielleicht aus diesem Grunde unterblieben.

Vertragliche Forderungen nach der Signatur von der Seite der Arca betreffen Sansovinos zweites Relief²⁾ sowie drei Bildhauer, die an der Ausführung des letzten Reliefs beteiligt waren; die Grandi³⁾ und Danese Cattaneo.⁴⁾ Bei den übrigen sieben Reliefs enthielt keiner der Verträge die Auflage, das fertige Werk zu signieren.

1) Vgl. S. 49 ff. i.T.

2) 3. Juni 1536, Sartori S. 207. Der Vermerk in der Eintragung des "Libro" lautet: "... è obligato a meter el suo nome scholpito soto dito quadro".

3) 20. Juni 1541: "... et quod teneantur dictus magister Vincentius et nepos sculpire inferius dicti quadri eorum nomina".

4) 27. Dezember 1571: "... sii obligato ad intagliar il suo nome sopra il quadro predetto".

Jacopo Sansovino hat dem Wunsch der Arca entsprochen. Die Grandi und Danese Cattaneo hatten keine Gelegenheit, ihr Werk zu signieren. Gewissermaßen "anstelle" Danese hat später G. Campagna signiert.

Die Forderung nach einer Signatur ist kein fester Bestandteil der Verträge zur Cappella del Santo. Sie taucht nur sehr punktuell auf und betrifft nur die beiden letzten Reliefs. Nachdem die Lombardi ihre frühen Werke signiert hatten, gelangten eine Reihe von Reliefs in den Santo, die keine Inschriften trugen. Mit dieser Vertragsbedingung wurde offenbar eine ältere Tradition wieder wachgerufen.

Die Auflage, das vollendete Werk zu signieren, betrifft bei den letzten Reliefs nur jene bereits zu größerem Ansehen gelangten Bildhauer: Sansovino, die Grandi und D. Cattaneo. Silvio Cosini oder Paolo Peluca werden nicht zum Signieren aufgefordert. Welche Absicht verband die Arca mit dieser Bedingung?

Sollte die Eigenhändigkeit der Ausführung bei jenen Bildhauern gesichert werden, die eine größere Werkstatt zur Verfügung hatten und der Anteil von Gehilfen am Relief nicht auszuschließen war? Sollte eine Signatur eine möglichst hohe Eigenbeteiligung des Meisters sichern? Erschien es in umgekehrter Weise der Arca als überflüssig, S. Cosini oder P. Peluca zur Signatur aufzufordern, da von diesen ohnehin ein hohes Maß an Eigenhängigkeit in der Ausführung zu erwarten war?

Zwei Umstände scheinen mir gegen eine solche Interpretation zu sprechen. Gianvincenzo Grandi wird nicht allein, sondern zusammen mit seinem Neffen zum Signieren angehalten. Das Relief hätte die Namen zweier Bildhauer tragen sollen. Damit wird bereits die These relativiert, daß es von der Arca beabsichtigt gewesen sei, die Hand e i n e s Bildhauers und dessen authentischen Stil durch jene Auflage zu gewährleisten.

Des Weiteren zeichnen sich die Künstlerverträge zur Cappella del Santo durch das höchst augenfällige Fehlen einer in Renaissance-Verträgen gelegentlich nachweisbaren Passus aus: Keinem der Bildhauer wird es vertraglich zur Bedingung gemacht, das übergebene Thema "sua mano", d.h. eigenhändig und ohne fremde Beihilfe auszuführen.¹⁾

Der verstärkten Beteiligung von Gehilfen beim Modell oder der Bearbeitung des Marmors wurde von den Vertragsbedingungen her in keinster Weise entgegengewirkt. Kontrollmöglichkeiten über die zum Teil in Venedig entstehenden Reliefs gab es kaum. Girolamo Campagna bekannte freimütig in seinem Bewerbungsschreiben zur Fortsetzung von Danese Cattaneos Relief, daß er bei der Ausführung des Modells seinem Meister beigestanden habe. Und es ist kaum zu vermuten, daß irgendeiner der Präsidenten dies als einen Hinweis auf einen Verstoß gegen die Spielregeln seitens des Verstorbenen aufgefaßt hat. Wäre das Kriterium der Originalität und Eigenhändigkeit für die Arca ein entscheidendes gewesen, hätten sie, anstatt Daneses begonnenen Marmor von einem zweiten bearbeiten zu lassen, das Thema auch völlig neu in Auftrag geben können, wie dies die Paduaner Bildhauer Gallini und Segala vorschlugen. Bezeichnend ist auch, daß in den Bewerbungsschreiben der letztgenannten auch niemals das Argument zu vernehmen ist, ein Relief solle möglichst von einem Bildhauer ausgeführt werden. Zur Begründung, warum sie lieber über frischen Marmorplatten neu beginnen möchten, werden der Arca

1) Vgl. H. Glasser, o.c., S. 76. - So übernahm Ghiberti im revidierten zweiten Vertrag für seine erste Baptisteriumstür (1407) die Verpflichtung, das Wachsmodell eigenhändig auszuführen und besondere Teile auch im späteren Guß selbst zu bearbeiten: "Deve il d.o. Lorenzo lavorare di sua mano in su cera e ottone e massimamente in su quelle parti che sono di piu perfezione come capelli, ignudi e simili". Weder für das Modell - beim Marmorrelief kein integraler Bestandteil des Werkprozesses wie bei der Bronze - noch für den Marmor gibt es vergleichbare Auflagen innerhalb der Verträge zur Cappella.

andere Gründe zu Bedenken gegeben, nicht das Argument der Eigenhändigkeit oder Originalität.¹⁾ Die Antwort auf die Frage, warum Signaturen verlangt werden, scheint mir daher auf einer anderen Ebene zu liegen.

Als sich die Grandi gegen das Vorhaben der Arca wandten, ihr Thema an einen anderen Bildhauer zu vergeben, und mit juristischen Schritten drohten, brachte die Arca als eines der Gegenargumente vor, daß die Cappella del Santo möglichst von der Hand vieler Künstler geschmückt werden solle.²⁾ Mir scheint in dieser Aussage ein Grundanliegen des Auftraggebers ausgesprochen, das bei der Zuweisung von Themen an die Bildhauer latent vorhanden war.

Weniger die strikte Eigenhändigkeit, vielmehr die Dokumentation der Anwesenheit großer Namen bei der Entstehung der Kapellendekoration dürfte ein unausgesprochenes Ziel der Arca gewesen sein. Die Arca mußte es als einen Prestigegewinn betrachten, wenn sie etwa Jacopo Sansovino oder Cattaneo für ein Relief gewinnen konnte. Dies galt es auch nach außen hin sinnfällig zu machen. Die Signatur Sansovinos ist Manifestation dieses Anliegens.

1) Vgl. S. 84 ff. i.T.

2) Vgl. S. 78 i.T.

B Ikonographische Untersuchungen

I. Zur Ikonographie der Einzeldarstellungen

Die einzelnen Reliefs der Cappella del Santo geben in ikonographischer Hinsicht einige Probleme auf. Allein die Deutung bestimmter Figuren in verschiedenen Reliefs erfordert eine eingehendere Analyse. Vorderhand in ihrer Bedeutung schwer zu erfassen sind z.B. die Mittelfigur in der "Übergabe des Ordensgewandes", die Figur des halbnackten Bärtigen in Sansovinos "Eurelia-Relief" oder die Gruppe Frau-Kind in Antonio Lombardos Darstellung. Um die Deutung auf eine fundiertere Basis zu stellen, ist es daher zunächst erforderlich, möglichst alle für ein Thema relevanten Text- und Bildfassungen vor dem 16. Jahrhundert heranzuziehen. Aus der Sichtung der Antonius-Viten ab dem 13. Jahrhundert ergibt sich sodann eine Reihe von Textvarianten, die zu den vorhandenen Verbildlichungen in Beziehung gesetzt werden sollen. Auf dem Hintergrund dieses Spektrums von möglichen Ausdeutungen des jeweiligen Themas gilt es, anschließend die spezifische Darstellungsabsicht der entsprechenden Reliefs zu erfassen.

Die Antonius-Ikonographie wurde bereits von früheren Autoren eingehender behandelt ¹⁾, die wichtiges Material bereitstellten. Die vorliegende Untersuchung, die auf neuere Editionen verschiedener Antonius-Viten zurückgreifen kann, bezieht eine Reihe von früher unbeachteten Texten ein. Eine nahezu vollständige Erfassung der überlieferten Vitenliteratur soll in einem weiteren Schritt auch speziell im Hinblick auf die Reliefs der Cappella ausgewertet werden.

Es folgt zunächst eine chronologische Übersicht der bis ins 16. Jahrhundert bekannten Antonius-Viten, gefolgt von einer Zusammenfassung der Bildzyklen.

1) C. de Mandach, St. Antoine de Padoue, Paris 1899; B. Kleinschmidt, Antonius v. Padua . . , 1931; C. Gasparotto, Iconografia Antoniana, I miracoli dell'Altare di Donatello, I.S. 1968, S. 79 ff.

- A Die VITA PRIMA (ASSIDUA) ist die früheste bekannte Vita (Urlegende). Sie wurde kurze Zeit nach der Kanonisation des Heiligen (1232) verfaßt und geht vermutlich auf einen Franziskaner in Padua zurück ¹⁾.
- B Die VITA SECUNDA wurde ca. 1242 von Julian von Speyer (Giuliano da Spira) verfaßt. Ihr Text stellt im wesentlichen eine Ableitung aus der Urlegende dar ²⁾. Die Chorlegende Julians ist wegen ihres Verbreitungsgrades eine der wichtigsten Texte überhaupt und wurde in späteren Viten gründlich rezipiert.
- C Die sogenannte RAIMONDINA, i.J. 1293 oder kurz danach vermutlich in Padua entstanden, geht auf Pietro di Raimondo da S. Romano zurück ³⁾.
- D Am Beginn des 14. Jahrhunderts entstand die sogenannte RIGALDINA. Als wichtigste Quelle diente ihrem Verfasser, dem Minoriten Giovanni Rigaldi (Rigauld), die Chorlegende Julians von Speyer ⁴⁾.
- E Die Entstehungszeit der LEGGENDA BENIGNITAS ist wie diejenige der vorgenannten Vita umstritten. Felder datiert sie in das Jahr 1316 ⁵⁾.

1) L. de Kerval, *Sancti Antonii vitae duae*, 1904; H. Felder, *Die Antoniuswunder*, 1933, S. 11 ff.; Abate, *Le primitive biografie di S. Antonio, Il Santo*, 1968, S. 127-226.

2) Abate, *Le primit. biogr.*, I.S. 1967, S. 278/87; ders., I.S. 1969, S. 161-189.

3) Abate, o.c., I.S. 1970, S. 3-34.

4) Abate, o.c., I.S. 1970, S. 35-77; H. Felder, o.c., S. 44 ff.

5) L. de Kerval, o.c., 1904, S. 159-236; H. Felder, o.c., S. 63 ff.; Abate, o.c., I.S., 1970, S. 223-272; V. Gamboso, *Ricerche sulla legenda antoniana "Benignitas"*, I.S., 1977, S. 3-106.

- F Die LUZERNER NACHTRÄGE ZUR URLEGENDE (VITA PRIMA) stehen zeitlich und inhaltlich in enger Beziehung zur "Benignitas". Sie stellen den Zusatz zu einer Handschrift der Urlegende in der Kapuzinerbibliothek von Luzern dar ¹⁾.
- G Die VITA S. ANTONII des Domenikaners Pietro Calo da Chioggia entstand ca. 1340 ²⁾.
- H Das LEGENDARIUM VON FLORENZ (Leggenda Fiorentina) beinhaltet eine Sammlung von Episoden insbesondere toskanischer und franziskanischer Heiliger. Felder setzt ihre Entstehung - sehr umstritten - gegen 1350 an. Wichtigste Quelle ist die Chorlegende Julian von Speyers. Teilweise werden die Wunderberichte auffallend weiterentwickelt ³⁾.
- I Das LIBER MIRACULORUM stellt den die Antonius-Vita betreffenden Abschnitt aus einer Chronik franziskanischer Ordensgeneräle dar: "Chronica Generalium Ministrorum ordinis fratrum minorum". Die Chronik entstand zwischen 1367 und 1374 und kompiliert in ihrem auf Antonius bezüglichen Teil frühere Viten ⁴⁾.
- Im 15. Jahrhundert popularisiert eine ins Italienische übertragene Vita die Fassung des LIBER unter dem Titel: "I Fioretti di S. Antonio" ⁵⁾.

1) H. Felder, o.c., S. 63; Abate, la "Vita prima", I.S. 1968, S. 214 ff.

2) Abate, o.c., Testi Antoniani, I.S. 1967, S. 325 ff.

3) P.L. Lemmens, Zur Biographie des hl. Antonius von Padua, Röm. Quartalsschrift XVI, 1902, S. 408-14;
E. Palandri, La leggenda Fiorentina di S. Antonio, Studi Francescani III/IV, 1932, S. 454-496;
H. Felder, o.c., S. 90 ff.

4) H. Felder, o.c., S. 106, Erstveröffentlichung und Kommentar in: Analecta Franciscana, Quaracchi 1897 (anon.).

5) L. Guidaldi, I Fioretti di S. Antonio di Padova, Padua 1935.

- J Bartholomeo da Pisa widmete wenige Jahre nach dem LIBER in seiner Lebensbeschreibung zum hl. Franziskus "De conformitate vitae Beati Francisci ad vitam Domini Jesu" auch ein Kapitel dem Ordensbruder Antonius von Padua. Die Vita des Antonius stellt bei dem Pisaner wie im "Liber" nur einen Abschnitt dar ¹⁾.
- K Der für die Antonius-Ikonographie wichtigste Text des Quattrocento ist die Vita des paduanischen Gelehrten Siccio Polentone, die ca. 1435 verfaßt wurde ²⁾. 1476 entstand bei Bart. Valdezocco in Padua die erste gedruckte Ausgabe dieses Textes.
- L Ebenso ins 15. Jahrhundert gehört ein anonymer Kodex der vatikanischen Bibliothek ³⁾.
- M In unmittelbarer zeitlicher Nähe zu den Reliefs der Cappella dell Santo entstanden zwei bisher unkommentierte Texte. Sie sind auf italienisch verfaßt und die ersten gedruckten Antonius-Viten überhaupt ⁴⁾, daher besonders wichtig. Der frühere, die "Fioretti di S. Antonio", wurde 1493/95 bei Paul Fridenberger in Verona verlegt und stellt eine Übertragung des LIBER dar.
- N Der Verfasser der anderen Vita ist bekannt. Zum Zweck der "commune devotione utilita degli devoti del glorioso Santo" schrieb der Professor der Theologie, Hyppolito da Ponte, 1532 ein "Compendio volgare della vita & miracolose opere di Santo Antonio". Das Mitglied des paduanischen Konvents orientierte sich vornehmlich am Text Siccio Polentones. Das paginierte Werk enthält neben einem alphabetischen Verzeichnis der Antonius-Wunder auch eine Anzahl von Darstellungen in Holzschnitt.

1) *Analecta Franciscana* IV, 1906, S. 264 ff.

2) V. Gamboso, *La Vita S. Antonii* di Siccio Polentone, Il Santo 1971, S. 199-283.

3) Abate, o.c., *Testi Antoniani*, I.S. 1967, S. 333-336.

4) Exemplare der Inkunabeln befinden sich u.a. im Besitz der Biblioteca Antoniana in Padua.

P Die VITA SANCTI ANTONII des Lorenzo Surio (Lübeck 1523 - Köln 1578), die 1572 veröffentlicht wurde, ist insofern noch in die Reihe der für die Cappella-Ikonographie wichtigen Texte zu stellen, als sie sich von der BENIGNITAS ableitet und diese aus dem 14. Jahrhundert stammende Vita in ihren verlorengegangenen Teilen ersetzen hilft. Die der Vita des Surio entnommenen Textstellen seien daher in den folgenden Abschnitten jeweils der BENIGNITAS nachgestellt ¹⁾.

1) Abate, I frammenti della "Benignitas" e la vita S. Antonii edita dal Surio, Il Santo 1970, S.223 - 272.

Während die Einzeldarstellungen von Antonius-Wundern in den folgenden Kapiteln jeweils im Zusammenhang des jeweils zugehörigen Reliefs behandelt werden sollen, seien die zyklischen Darstellungen vorab in chronologischer Reihenfolge aufgeführt.

Das erste Glasfenster der rechten Seite in der Oberkirche von Assisi enthält neben Franziskus-Themen vier Darstellungen der Antoniuslegende, ca. 1272 entstanden ¹⁾. Es ist der früheste bekannte Zyklus aus dem Leben des hl. Antonius. Themen: Begegnung mit Ezzelino da Romano, Befreiung von Gefangenen, Rettung eines Schiffes, Predigt des Antonius in Arles.

Die Unterkirche von S.Francesco in Assisi beherbergt in der Cappella di S.Antonio ein sowohl ikonographisch als auch künstlerisch wichtiges Glasfenster aus der Mitte des 14. Jahrhunderts. Themen: Martyrium der Franziskaner in Marokko, Übertritt des Antonius zu den Franziskanern, Fischpredigt, Antonius und der Dämon, anstelle einer früheren Darstellung des Hostien-Wunders die Erscheinung Mariae, Predigt gegen den Wucher, Bein-Wunder, Erscheinung des Franziskus auf dem Kapitel in Arles ²⁾.

Das Musée de l'Ain (Bourg) besitzt zwei wohl ehemals zu einem Triptychon gehörende Tafeln mit je vier chronologisch angeordneten Darstellungen aus der Antoniuslegende, die von Tervarent der Sieneser Schule zugeschrieben und ins 15. Jahrhundert datiert werden ³⁾. Themen: Eintritt in den Or-

B.19

-
- 1) Gesamtdarstellung und Diskussion der Urhebererschaft bei G. Marchini, *Le vetrate dell' Umbria*, 1973, S. 66 ff., Abb. LVIII; C. de Mandach, o.c., S. 169 ff.
 - 2) G. Marchini, *Le vetrate dell' Umbria* 1973, S. 106 ff; ders., *Le vetrate italiane*, 1956, S. 23/24; C. de Mandach, o.c., S. 175.
 - 3) G. de Tervarent, *Les énigmes de l'art du moyen age*, Paris 1938, S. 29-32.

den, Schiffsreise des Antonius, der Heilige vor dem Papst, Antonius in der Zelle, Erscheinung des hl. Franziskus in Arles, Errettung eines ertrunkenen Kindes, Erscheinung des Heiligen über einem Altar.

Die künstlerisch bedeutendsten Darstellungen zur Antonius-Legende des 15. Jahrhunderts sind Donatellos vier Bronzereliefs im Santo. In den Dokumenten zum Hochaltar werden die Themen in der Auftragsurkunde kurz erwähnt (23. Juni 1447):

".. Istoriae vero de quibus supra sunt; primo miraculum beati Antonii de ostia Corporis Christi; aliud de puero quondam illustris Marchionis Ferrariae; alium de abscissione pedis cuiusdam pueri quem miraculose sanavit; quartum vero miraculum, quod superest ad formandum et similiter ad perducendum a principio usque ad finem ut supra, de corde avari reperto in thesauro" ¹⁾.

Vecchietta erhält 1450 den Auftrag für Fresken im Baptisterium S. Giovanni zu Siena. Bis 1453 entstanden in der linken Seitenkapelle die Darstellungen des Wunders von Ferrara, des Wunders des Geizhalses sowie des Hostienwunders. Lusini schlug Benvenuto di Giovanni, einen Gehilfen Vecchiettas, als Urheber vor. Dieselbe Annahme vertritt auch noch H.W. van Os ²⁾.

Die Antoniuskapelle von S. Francesco in Arezzo enthält ein Fresko, das zu Seiten einer ganzfigurigen Darstellung des Antonius jeweils zwei Wunder verbildlicht: Hostien-

1) A. Sartori, Documenti riguardanti Donatello e il suo altare di Padova, Il Santo I/1961, S. 66

Ch. de Mandach, S. Antoine de Padoue, 1899, S. 195 ff.

2) Lusini, Il S. Giovanni di Siena, Florenz 1901, S. 48 ff; G. Vigni, Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta, Florenz 1937, S. 76.

H.W. van Os, Vecchietta and the sacristy of the Siena Hospital Church, Kunsthist. St. d. Niederl. Inst. in Rom, 1974, S. 65 ff.

Wunder, Fischpredigt, Wunder des Geizhalses und Bein-Wunder. Das Fresko, das inschriftlich auf das Jahr 1480 datiert ist, wurde u.a. Lorentino d'Arezzo (d'Angelo) zugeschrieben ¹⁾.

P. Kristeller veröffentlichte 1892 einen Kupferstich der Biblioteca Casanatense in Rom, der noch dem 15. Jahrhundert entstammt und um eine Darstellung des hl. Antonius im Nußbaum dreizehn szenische Bilder aus der Antonius-Legende versammelt ²⁾. Neben den Themen, die von Donatellos Reliefs bekannt sind, erscheinen Heiligenszenen und folgende Darstellungen: Eintritt in den Franziskanerorden, Errettung eines Schiffes, Befreiung eines Gefangenen, Kleiderspende, Dämonenszene, Hinrichtung der Franziskaner in Marokko.

B.22

Die Themen zeigen eine Verwandtschaft zu den Glasfenstern in Assisi, so daß der graphische Zyklus wohl in diesem geographischen Raum entstanden sein dürfte. De Mandach siedelt seine Entstehung in der Toskana an.

Ein ins späte 15. Jahrhundert datierbarer Freskenzyklus in Deruta (S.Francesco) enthält die folgenden wenig qualitätvollen Darstellungen: Wunder von Lissabon, Predigt gegen die Habsucht, Hostien-Wunder, Bein-Wunder, Wunder von Ferrara sowie drei weitere, unspezifischere Themen ³⁾.

1) G. Kaftal, *Iconography of the Saints in Tuscan Painting*, Florenz 1952, S. 77 ff.

C. de Mandach, o.c., S. 205/6.

Mario Salmi, *Un nuovo Signorelli?*, *Rivista d'Arte*, 1953, S. 57-75.

Eug. Battisti, *Piero della Francesca*, Mailand 1971, Vol. 2, S. 76 und S. 192.

2) P. Kristeller, *Una incisione in rame sconosciuta del sec. XV*, *Archivio storico dell'arte*, 1892, S. 364.

C. de Mandach, o.c., S. 208/09.

3) G. Kaftal, *Iconography of the Saints in Central and South Italian Painting*, Florenz 1952, S. 77 ff.

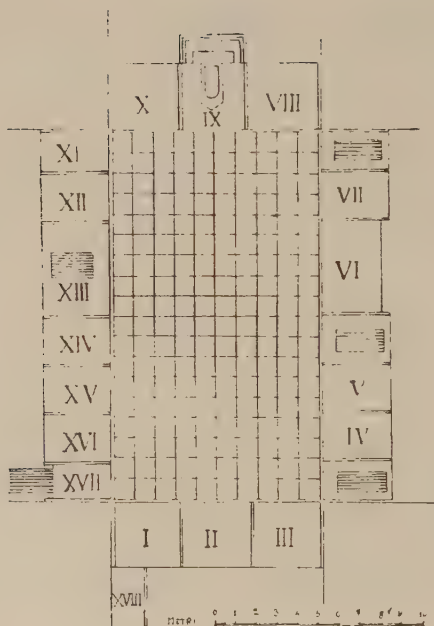


Fig. 24

**Pianta topografica dei dipinti
nella Scuola del Santo**

- | | |
|---|--|
| I - L'innocenza della madre. | XI - La donna ferita dal marito geloso. |
| II - Il miracolo dell'avaro. | XII - Il Santo riattacca il piede ad un giovane. |
| III - Una giumenta adora il Ss. Sacramento. | XIII - Il Santo risuscita un bambino. |
| IV - Il Santo appare al b. Luca. | XIV - Il Santo risuscita un uomo ucciso. |
| V - La morte di S. Antonio. | XV - Il transito del Santo. |
| VI - Resuscitazione del corpo. | XVI - Il Santo risuscita una fanciulla anegata. |
| VII - Il miracolo dei luciferi. | XVII - Il Santo risuscita un bimbo. |
| VIII - Il Santo rimprovera Ezechiele. | XVIII - Istruzione del pane. |
| IX - I Sant. Antonio e Francesco. | |
| X - Il Santo pacifica la città. | |

Wegen des äußerst schlechten Erhaltungszustandes ihrer Dekoration sei von einer Behandlung der Cappella dei Medici (di S. Antonio) in S. Bernardino von Verona abgesehen. Die Ausmalung, die von Domenico Morone um 1500 vorgenommen wurde, geht auf eine Stiftung Nicolò de Medicis zurück. Gut erkennbar sind die Darstellungen des Hostien-Wunders oder der Errettung eines im Meer ertrunkenen Mädchens. Die übrigen Themen sind nur schwer bestimmbar und werden von verschiedenen Autoren widersprüchlich gedeutet ¹⁾.

Der 1504/05 errichtete Kapitelsaal der Antonius-Bruderschaft in Padua (Scuola del Santo) wurde kurze Zeit später mit Fresken ausgestattet. Die früheste Darstellung stammt von Giannantonio Requesta (Corona), 1509. 1513 war die Dekoration größtenteils abgeschlossen. Die Themen und ihre Verteilung sind der nebenstehenden Übersicht zu entnehmen (aus: E. Grazzini Cocco, *Un campione ..*) ²⁾.

Urkundlich gesichert ist die Ausführung von Grisaille-Fresken in der Antonius-Kapelle von S. Petronio in Bologna durch Girolamo da Treviso in den Jahren 1525/26. Laut Urkunde vom 26. November 1525 wird dem Bildhauer und Maler

-
- 1) Gian Maria Dianin, *San Bernardino da Siena a Verona e nel Veronese*, Verona 1981, S. 107-115. C. de Mandach, o.c., S. 206/07. R. Brenzoni, D. Morone - *Vita ed opere*, 1956, S. 27 ff.
 - 2) L. Grossato, *Affreschi del Cinquecento in Padova*, 1966, S. 139-141; C. de Mandach, o.c., S. 277 ff.
A. Sartori, *L'Arciconfraternita del Santo*, Padua 1955, S. 54-74.
E. Grazzini Cocco, *Un campione dell'arte locale: Giovanni Antonio Corona ..*, Boll. d. Museo Civico di Padova, 1927, S. 91 ff. Ders., *L'opera di Bartolomeo Montagna nella Scuola del Santo a Padova*, Nuovo Archivio Veneto 1941, S. 197-201.
C. de Mandach, o.c., S. 265 ff.
B. Kleinschmidt, o.c., S. 183 ff.
H.E. Wethey, *The paintings of Titian*, 1969, Bd. I, Kat. Nr. 93-95. C. Garparotto, *Note di iconografia antonia-na*, I.S. 1967, S. 87 ff. A. Morassi, *Tiziano. Gli affreschi della Scuola del Santo a Padova*, Mailand 1958.

Girolamo von Giovanni Antonio di Girolamo Saraceni der Auftrag zur Bemalung übergeben. Die Arbeiten, welche die Ausführung einer ganzfigurigen Darstellung des Stifters und seiner Gattin in der Kapelle einschließt, dauern bis September 1526. In einem der Darstellungen die Signatur des Freskanten. Themen: (v.l.) Wunder von Ferrara, Wunder der verwundeten Ehefrau, Errettung eines Kindes, "Carilla-Wunder", Bein-Wunder, Wunder des Geizhalses, Wiedererweckung eines Knaben, Glas-Wunder ¹⁾.

Santuario del Noce di Camposampiero. Die Fresken der 1432 erbauten Kapelle nördlich von Padua werden von M.C. Visani in die Jahre 1535-37 datiert und Girolamo del Santo zugeschrieben, "appartengono appunto al periodo più maturo e felice dell'arte di Gerolamo" ²⁾. Diese Zuschreibung wird auch von Mauro Lucco vertreten, nicht hingegen von L. Grosato. Zehn Themen der Antonius-Vita wurden verbildlicht: Wunder der vergifteten Speise, Fischpredigt, Wunder von Ferrara, Bein-Wunder (re.); Hostien-Wunder, Predigt vor Gregor IX., Wunder des wiedergefundenen Ringes, Predigt vom Baume (li.). Auf der Westwand: Glas-Wunder, Wunder der geretteten Ehefrau.

-
- 1) Boccazzi, *Tracce per Gerolamo da Treviso*, 1958.
A. Emiliani: *Malvasia, Le pitture di Bologna* (1686), Bologna 1969, S. 162.
A. Venturi, *Storia ...*, IX/3, *La pittura del 500*, S. 395.
Cavalcaselle, *History of painting in North Italy III*, 1912, S. 128.
C. de Mandach, o.c., S. 278/79.
B. Kleinschmidt, o.c., S. 191 ff.
- 2) M. Cionini Visani, *Gli affreschi del Santuario del Noce, Arte veneta XVIII*, 1964, S. 44. M. Lucco, *Me pinxit - Schede per un catalogo del Museo Antoniano, Il Santo* 1977, S. 277/78.

Das "Wunder von Ferrara" (Antonio Lombardo)
(Quellentexte, S. 347)

Das "Wunder des sprechenden Neugeborenen" wird erstmals in Siccio Polentones *Antonius-Vita* erwähnt, kommt also in den Texten des 13. und 14. Jhs. nicht vor. Doch kann Siccos Fassung nicht als die früheste gelten. Die Episode muß schon früher tradiert worden sein, denn ein Trecento-Fresco der Cappella hatte dieses Thema zum Gegenstand. Nicht zuletzt aus diesem Grunde erscheint es sinnvoll, Siccos Bericht aus früheren Quellen abzuleiten, einem Antifonar Julian von Speyers, einer Predigt Angelo Carlettis oder einem Wunderbericht Nicola di Faras.¹⁾

Siccio Polentone reiht den Vorgang unter die zu Lebzeiten des Heiligen vollzogenen Wunder.

Ein angesehener Bürger Ferraras, der an der ehelichen Treue seiner Frau zweifelt, weigert sich, den neugeborenen Sohn anzunehmen: "neque tangere nec videre vellet". Der Knabe wird von Antonius in die Arme genommen und da er - von Tuch eingewickelt - keinen Fingerzeig tun kann, gibt er die Antwort auf des Heiligen Gebot durch einen Blick kund. Mit der Stimme eines Zehnjährigen bestätigt er seine eheliche Geburt. Zu dem mittlerweile von Argwohn gegenüber seiner Frau absehenden Vater wendet sich sodann Antonius, um nochmals die Tugend der Ehefrau zu bekräftigen.

Donatellos Relief ist die früheste bekannte Darstellung des Themas. Es ist zunächst schwierig, festzustellen, ob Donatello die Wundertat als bereits vollzogen verbildlicht.

B.23

Der Meinung C. de Mandachs,²⁾ daß das Neugeborene bereits gesprochen habe, möchte ich nicht zustimmen. Die zur rechten des hl. Antonius befindliche Männergestalt ist als jener im Text Siccos als vornehm charakterisierte Ferrarese zu deuten ("vir spectatus et primarius"), der in überlegener Pose auf das Kind zeigt und seinem Vorwurf Ausdruck verschafft. Auch die Ehefrau unterscheidet sich durch ihre Kleidung von den übrigen

1) Vgl. Gamboso, *La Vita S. Antonii di Siccio Polentone*, *Il Santo* 1971, S. 242, Anm. 37

2) C. de Mandach, o.c., S. 245

weiblichen Figuren der Darstellung. Dementsprechend würde Antonius gerade das Kind in Empfang nehmen.

Entsprechend dem Wortlauf Siccos und im Gegensatz zu einigen späteren Darstellungen erscheint das Neugeborene seinem Alter entsprechend hilflos ("aligatas fasciculis"). In der zu Füßen des Heiligen knienden Figur, die über die Brust die Arme kreuzt, sehe ich - anders als C. de Mandach - nicht den Vater. Eher handelt es sich um einen devoten Verehrer des hl. Antonius. Donatellos Darstellung deckt sich in vielen Punkten mit Siccos Bericht, so daß an eine unmittelbare Anregung des Bildes durch den Text gedacht werden kann.

Die Beziehung scheint mir gerade bei dieser Verbildlichung Donatellos so deutlich zu sein, daß die Frage, ob das Trecento-Fresko der Cappella den Bildhauer angeregt habe, eher negativ zu beantworten ist.

Wenn auch Sicco von keiner großen Zuschauermenge spricht, so sind die Hauptbeteiligten, Antonius, Vater, Mutter und der Neugeborene, ins Zentrum gerückt. Der Sohn ist als Säugling dargestellt, den Antonius entgegennimmt - beides Momente, die auch Sicco erwähnt. Als Handlungsmoment wählt Donatello das Stadium, bevor noch Antonius die Worte an den Säugling richtet ("Adiuro te .. per virtutem Jesu Christi, ut .. dicas, quisnam est pater tuus"). Wie aus den Gesichtern der Umstehenden ablesbar, hat auch der übernatürliche Vorgang noch nicht stattgefunden. Der Anteil des Genre ist daher in der Darstellung durchaus nicht zu unterschätzen.

Eine davon völlig verschiedene Bildtradition äußert sich in zwei anderen Darstellungen.

Auf dem Fresko Benvenuto di Giovannis in Siena erscheint die Mutter sitzend inmitten einer Frauengruppe und hält das Kind auf den Knien. Vor ihr kniet der Heilige und wendet sich dem Kind mit einem Fingerzeig zu, worin er das Gebot, zu sprechen, ausdrückt. Daneben ist der stehende Vater mit einer weiteren männlichen Person ins Gespräch vertieft.

Das Fresko in Deruta zeigt den Knaben von einer Kanzeltreppe herabsteigend. an welcher zuunterst Vater und Mutter knien. Mit einem Fingerzeig deutet er auf seinen legitimen Vater.¹⁾ B.25

Der Stich der Biblioteca Casanatense zeigt das "Wunder von Ferrara" in der rechten oberen Ecke. Die Mutter erscheint kniend mit dem Kind vor dem aufrechten Antonius. Wieder ist der Vater mit einem Fingerzeig dargestellt, der für den soeben ausgesprochenen Vorwurf steht. Der Heilige beschwört das Kind mit einem Gestus, den Vater zu nennen. Wie bei der Darstellung in Deruta oder Siena nimmt hier Antonius das Kind wiederum nicht entgegen. Dieses Detail fand sich gemeinsam in Siccos und Donatellos Fassung. Dadurch daß letzterer die Mutter das Kind erst übergeben ließ, hat er einen sehr frühen Handlungsmoment gewählt. B.22

Antonio Lombardos Darstellung von 1500/05²⁾ steht gegenüber den Bildvarianten außerhalb Paduas eindeutig in der Tradition Sizzo Polentones und Donatellos. Wie im Falle des letzteren schon vermutet, dürfte auch für Antonio Lombardo dem Fresko des 14. Jahrhunderts, dessen Ikonographie mangels gleichzeitiger Texte nicht rekonstruierbar ist, kaum eine Rolle als Bildvorlage zukommen. B.26

Die Hauptbeteiligten sind stehend dargestellt. Wie bei Donatello findet sich eine Art Halbkreis um das Kind, das bei Antonio Lombardo allerdings schon ein etwas höheres Alter erreicht zu haben scheint. Antonius hält es auf beiden Händen, die Mutter stützt es nur leicht. Erwartungsvoll blicken beide auf das Kind. Offenbar hat der Heilige die Aufforderung bereits ausgesprochen. Im nächsten Moment würde man die Worte des Kindes erwarten. In starker Anlehnung an den Gedanken Donatellos erscheint

1) Kaftal, Iconogr. of the Saints in central and south Italian painting, 1965, Fig. 127

2) Cicognara, S. 344 (IV). Gonzati, S. 170. Burckhardt, Cicerone, S. 70. Perkins, S. 223 (II), C. de Mandach, S. 306 ff. Venturi (X 1), S. 394. Planiscig, S. 215. E. Ruhmer, 1974, S. 39 ff. Pope-Hennessy, 1971, S. 95 u. 343.

links hinter Antonius ein Mönchsbruder. Rechts neben Antonius im Profil der bärtige Vater. Sein Gewand ist von klassischem Zuschnitt wie auch die Draperien der rechts im Relief erscheinenden Frauen. Neben ihm und hinter dem Kopf des Kindes ist in sehr flachem Relief ein mit Ornamenten verzierter Helm im Stil römischer Feldherrntracht zu sehen.

Das Kind wendet seinen Blick zum Vater. Anders als bei Sicco Polentone erscheint dieses auch nicht mit Windeln eingewickelt und hilflos wie ein Säugling. Diesen Gedanken hat nur Donatello verwirklicht. Antonio Lombardos Neugeborener entspricht vom Typ her einem Putto und geht wie der Kleine am rechten Rand auf antike Prototypen zurück (s.u.).

Die weibliche Figur mit Kind am rechten Bildrand ist inhaltlich schwer mit dem Hauptvorgang in Verbindung zu bringen. Sie wendet sich in scheinbarer Teilnahmslosigkeit davon ab.¹⁾ Antonio Minelli sollte die Komposition dieser Gruppe später geradezu zitieren: auch bei ihm dieselbe Indifferenz gegenüber dem Handlungskern des Reliefs.

Anne Markham Schulz hat für diese weibliche Figur Antonio Lombardos überzeugend eine antike Gewandstatue als Vorbild nachweisen können.²⁾ Die vermutlich aus dem römischen Theater Berga in Vicenza stammende Antike fand im 16. Jahrhundert - um einen Kopf ergänzt - als Nischenfigur in der Garzadori-Kapelle von S. Corona Verwendung, bis sie im 19. Jh. ins Museo Civico von Vicenza gelangte.³⁾ Die mit einem langen, feinen Chiton und einem Himation Bekleidete identifizierte V. Galliazzo als eine Replik der "Piccola Ercolanese" aus claudischer Zeit. Eine nahezu exakte Nachbildung dieses Vorbildes

-
- 1) Die Grundidee für diese Gruppierung einer Frau mit Putto, die sich von der Hauptszene trennt, fand Antonio Lombardo in Tullios Relief der "Taufe des Amianus" vom Grabmal Giovanni Mocenigo in Zanipolo vorgebildet (zur Datierung vgl. Sheard, The tomb of Doge Andrea Vendramin in Venice, 1971, vgl. S. 229, Anm. Dort erscheint die weibliche Figur als "Venus pudica").
 - 2) A. Markham Schulz, The sculpture of Giovanni and Bartolomeo Bon, 1978, S. 26/27
 - 3) Inv.N. EI-18, vgl. V. Galliazzo, Sculpture greche e romane del Museo Civico di Vicenza, Treviso 1976, S. 9 ff.

stellt die linke Nischenfigur in Tullio Lombardos Grabmonument für Giovanni Mocenigo dar. Die rechte Frauenfigur von Antonio Lombardos Relief ist von der Vicentiner Figur vor allem in der unteren Partie weniger streng übertragen.

B.27/6

Daß sich in Tullio Lombardos Atelier eine Antike befand, bestätigt Marcantonio Michiel:¹⁾

".. In casa de M.Andrea di Odoni, 1532.

La figura marmorea de donna vestita intiera, senza la testa et mani, e anticha, et solea esser in bottega de Tullio Lombardo, tratta da lui piu volte in piu sue opere ..".

Da die heute im Museum von Vicenza befindliche Figur zur Ausstattung der Garzadori-Kapelle gehörte,²⁾ ist es unwahrscheinlich, daß sie sich in Tullios Werkstatt und später in der Casa Odoni befunden hat.

Möglich ist, daß sie Tullio anlässlich einer Restaurierung kennenlernte. So vertritt G. Fasolo³⁾ die Ansicht, daß der in der Renaissance ergänzte Kopf der Vicentiner Gewandstatue ein Werk Tullio Lombardos sei.

Eine auf Michiels Beschreibung ebenfalls zutreffende weibliche Gewandstatue befindet sich auch im Archäologischen Museum von Venedig.⁴⁾ Ihre linke Hand ist ergänzt. Sie ist in der kontrapostischen Stellung, in Armhaltung und Faltenbildung der Vicentiner Frauenfigur überaus ähnlich. In ihrer unteren Partie könnte sie das direkte Vorbild für die Frauenfigur in Antonio Lombardos Relief gewesen sein.

B.28

Ein Zeitgenosse Tullios hätte diese Gewandstatue leicht als das Vorbild für Figuren der Lombardi-Werkstatt erachten

1) Frimmel, Der Anonimo Morelliano, 1896, S. 82

2) Vgl. Domenico Bortolan, S. Corona., 1889, S. 268

3) G. Fasolo, Guida del Museo Civico di Vicenza, 1940, S. 10

4) Die Gewandfigur des Archäologischen Museums entstammt der Sammlung Correr. Vgl. Bruna Forlati Tammaro, Il Museo Archeologico del Palazzo Reale di Venezia, 1958, S. 7

können, auch wenn im Detail ein anderes Vorbild, die Vincentiner Figur, maßgebend war. Meine Hypothese geht dahin, daß sich jene Figur aus dem Museum in Venedig im Atelier Tullio Lombardos befunden hat.

Wie die Frauenfigur, so ist auch der ihr zugehörige Knabe in Antonio Lombardos Relief im Typus auf ein antikes Vorbild rückführbar. Es handelt sich um jene mit Götterzeichen spielenden Putten vom sog. "Thron des Saturn". Dieses römische Relief aus dem 1. Jh. n.Chr. befand sich seit dem 14. Jh. an einer Hausfassade in Venedig, im 16. Jh. in Santa Maria Miracoli (!) und war somit öffentlich zugänglich.¹⁾

Die These, daß es sich bei Antonios Gruppe von Frau mit Kind um eine in sich selbständige Kombination zweier Antikenkopien handelt, wird bestärkt durch einen technischen Befund: der Schnitt zwischen den beiden Marmorplatten, die das Relief bilden, verläuft senkrecht zwischen dieser Gruppe und der übrigen Komposition. Die rechte Marmorplatte, die in der Höhe nicht mit der linken übereinstimmt - ein Unikum im Vergleich mit allen anderen Reliefs der Cappella - weist überdies eine etwas unterschiedliche Marmorfärbung auf. Diese Beobachtung legt nahe, daß das rechte Viertel von Antonio Lombardos Relief hinsichtlich der Entstehungsbedingungen einen eigenen Weg gegangen ist.

Wenn nicht für das 16. Jahrhundert, so liegt aus dem 17. Jh. eine kunsttheoretische Äußerung vor, die davon handelt, in welcher Weise der Künstler antike Vorbilder in einer neuen Komposition zu verwenden habe. Le Brun entwickelte 1667 in einem Vortrag über Poussins Bild der Mannalese vor der Pariser Akademie ein Kriterium, das den

1) Carlo Anti, *Il Regio Museo Archeologico nel Palazzo Reale di Venezia*, Rom, 1930, S. 139/40 - Kat.Nr. X, 10 u. X, 13 (Kat.Nr. 9).
Bruna Forlati Tamaro, o.c., S. 24 (Kat.Nr. XI.1/2).
Weitere Adaptionen der Erotenreliefs bei
H.Ladendorf, *Antikenstudium und Antikenkopie*, S. 199

Erfolg im kompositionellen Einschmelzen von antiken Figuren beurteilte:

".. c'est la proportion de toutes les figures laquelle M. Poussin a tirée des plus belles antiques, et qu'il a parfaitement accomodée à son sujet ..".¹⁾

Die Ableitung einer Figur von einem antiken Vorbild sei dann zu würdigen, wenn sich diese unauffällig und entsprechend dem Grundsatz der "convenance" der Komposition und dem Handlungsgefüge einpasse. Die Einbindung solle derart unauffällig geschehen, daß ein antikes Zitat als solches vom Betrachter nicht mehr erkannt werden kann:

"M. le Brun eut fait remarquer ces merveilleuses proportions, et comment le Peintre les a si bien suivies sans qu'il y paroisse rien de copié, ny quit soit tout a fait semblable aux originaux".²⁾

Antonio Lombardo hat im Gegensatz zu der Komposition Poussins die sich als antike Ableitung erweisende Gruppe einer Frau mit Kind als ein Sekundärmotiv in die Szene eingeführt, und es erscheint fraglich, ob eine an klassischen Maßstäben der Komposition orientierte Kritik dieses Vorgehen gutgeheißen hätte. Wie sich eine Inszenierung darstellt, in der alle Aspekte dem übergeordneten thematischen Gesichtspunkt dienen, bringt wiederum eine Stelle in der Diskussion der "Académie Royale" zum Ausdruck. Diesmal handelt sie von Poussins "Heilung der Blinden von Jericho".³⁾

1) Félilien des Avaux, Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667, Paris 1969, Hrsg. T. Bestermann, Portland 1972, S. 87
Der akademische Charakter der Antikenrezeption der Lombardi, der antiquarische Geist in ihrer Anhängerschaft (vgl. P. Gauricus) nehmen viel von der Geisteshaltung vorweg, die später an der "Académie Royale" gepflegt wurde. Eine unmittelbare Anwendung von Grundsätzen des 17. Jhs. auf Problemstellungen zu Beginn des 16. Jhs. in Venedig scheint mir daher methodisch zulässig.

2) ebda. S. 89

3) ebda. S. 123 ff. - 7. Konferenz, 1667.

Auf diesem Bild erscheint nahe der um den wundertätigen Christus versammelten Schar eine Mutter, die ihr Kind in den Armen hält, ein Motiv also, das auf das Engste der Gruppe im behandelten Relief analog ist. Da sich die Figur nur zögernd dem Wundergeschehen einordnet, werden Zweifel an der Qualität von Poussins Regie laut:

".. une femme qui mesme n'est pas trop appliquée à ce qui se passe, et dont l'action paroist trop indifferente pour une occasion ou elle devoit estre (= être) dans une admiration et une surprise extraordinaire ..".¹⁾

Ein anderes Mitglied der Akademie bringt zum Ausdruck, daß Poussin dieser Frauenfigur einen stärkeren Ausdruck hätte geben können: ".. pouvoit luy donner quelque expression plus forte". Bourdon, der den Vortrag hielt, begegnet dieser Kritik mit dem Hinweis, daß Christus das Wunder noch nicht vollzogen habe, also auch noch keine besondere Reaktion seitens der Frau mit Kind erfolgen könne.

Poussins und Antonio Lombardos Wunderdarstellung weisen parallele Strukturen auf, so daß die Diskussion der Akademie auch als Kritik des Reliefs von 1505 vorstellbar wäre. Dieselben Einwände ließen sich auch gegenüber Lombardos Werk vorbringen. Der Hinweis auf die Wahl des Handlungsmomentes könnte ebenfalls als Entschuldigung dienen.

Eine vermittelnde Position zwischen dem zentralen Wundervorgang nimmt in Antonios Relief jene frontal stehende, nach rechts blickende Frauenfigur ein. Sie übernimmt kompositorisch die Funktion eines Bindegliedes, um ein Auseinanderfallen von Haupt- und Nebenmotiv zu verhindern. Sie verdankt daher wohl weniger thematischen Überlegungen ihre Entstehung, sondern formalen Rücksichten.

Unter strenger Anwendung des Begriffes "convenienza" erwies sich diese Figur als redundant, insofern als sie nicht zur Ausdeutung eines zum Hauptthema der Darstellung gehörenden Aspektes beiträgt. Sie dürfte bei der Ausarbeitung des Entwurfes in dem Moment entstanden sein, als Antonio Lombardo die Notwendigkeit erkannte, eine Brücke

1) ebda.

zwischen der Szene um das sprechende Kind und dem Antiken-
zitat zu schlagen.

Antonio Lombardo war bei der Konzeption des Reliefs ver-
anlaßt, zu den Hauptfiguren der Legende noch einige andere
zu "erfinden", um die Marmortafel zu füllen. Fünf voll-
plastische Figuren fügt er noch (einschließlich des Putto)
hinzu, wobei der Bildhauer zwei davon, einen Mönch (li.)
und die Frau in der Mitte, auf den Handlungskern bezieht,
während sich die beiden übrigen davon ablösen. Die über-
zähligen Figuren werden somit zum Teil als Nebenmotiv
inszeniert, so daß im Relief zwei Handlungsrichtungen
vereint sind.

Für die Entstehung der übrigen Reliefs in der Cappella
war dieser "dramaturgische" Einfall nicht ohne Wirkung.
Gerade die Figurengruppe Frau mit Kind erscheint in allen
späteren Werken mit Ausnahme des Reliefs von Sansovino.
Wie ein roter Faden durchzieht sie in abwechslungsreichen
Modifikationen die Darstellungen. Ihre "Statistenrolle"
verdankt sie dem Umstand, daß in keinem Relief die Fi-
gurenanzahl der Legende zur Füllung der Szene ausreichte.

Gianvincenzo Grandi waren einmal zehn Figuren bei der
Darstellung vorgeschrieben worden (1541). Das Thema mußte
sich daher in vielen Fällen den Bedingungen unterwerfen,
die ein auf Einheitlichkeit des Stils gegründetes Gesamt-
konzept für die Cappella beanspruchte. Die Forderung nach
Angemessenheit der Themenbehandlung trat mit diesem for-
malen Kriterium in Widerstreit. Jeder Bildhauer mußte den
Konflikt auf seine Weise lösen. Der Vorschlag Antonio
und Tullio Lombardos, die Gruppe einer Frau mit Kind zur
Erweiterung der Figurenanzahl heranzuziehen, wurde von
fast allen Nachfolgern angenommen. Während Antonio Minelli
die Idee in epigonaler Weise aufgriff, waren die anderen
bemüht, das Nebenmotiv mit dem Hauptvorgang zu verflechten.
Jacopo Sansovino hingegen distanzierte sich völlig von dem
Vorbild der Lombardi.

Obwohl Antonio Lombardo in der Grunddisposition eine Sicco Polentone und Donatello ähnliche Darstellung des Themas ausführt, unterscheidet sich sein Relief dort, wo die klassische Norm mit dem Naturalismus in Widerstreit gerät. Ein hilfloser Säugling, der in Windeln eingewickelt ist, so wie es Polentone und später Hyppolito da Ponte beschreiben und Donatello annähernd darstellt, paßt nicht in Antonio Lombardos Auffassung. Dieser verleiht ihm Würde und Anmut.

Die Vornehmheit des Ferraresen kommt nicht durch reiches zeitgenössisches Gewand zum Ausdruck, sondern durch monumentale Einfachheit in Gesichtsschnitt und Kleidung.

Wären nicht die Figuren des Antonius und seines Begleiters mit Mönchskutten eingehüllt, man würde eher eine antike mythologische Darstellung vermuten als ein Sujet des Mittelalters.

Gegenstand kunsttheoretischer Diskussionen des 16. Jhs. ist das Problem, ob man z.B. biblische Themen im Kostüm der eigenen Zeit darstellen solle oder diese ihrem zeitlichen Kontext anzupassen habe.¹⁾ Die Begebenheiten der Antoniuslegende stellen als Ereignisse des 13. Jahrhunderts einen Sonderfall dar. Die Frage, ob man Themen der jüngeren Vergangenheit ebenfalls entsprechend ihrer Zeit, d.h. im "gotischen" Kostüm darzustellen habe, wird meines Wissens in der frühen Kunstliteratur nicht problematisiert.

Gleichwie, Antonio Lombardo stellt das Antonius-Wunder weder in das Ambiente des 16. noch des 13. Jhs., sondern kleidet es antikisch ein. Der spezifische "Klassizismus" der Lombardi ist in der Literatur seit jeher insbesondere unter kritischen Vorzeichen behandelt worden.²⁾

-
- 1) Gegensätzliche Standpunkte vertreten dabei Dolce und Gilio. Erstgenannter fordert vom "pictor doctus" ein fast antiquarisches Studium von Kleidung, Sitten, Architektur etc. der christlichen Antike; Gilio hingegen befürwortet eine stärkere Bezugnahme auf die Gegenwart des 16. Jahrhunderts.
 - 2) Selbst in der Zeit des Klassizismus erfreute sich Antonio Lombardo keiner einhelligen Zustimmung. Cicognara bezeichnete die Charakterisierungskunst bei allgemeiner Wertschätzung von Antonios Stil als unzureichend und kritisierte neben einer gewissen "aridezza" vor allem die Indifferenz der Nebenfiguren (Storia dell scultura, 1823, S. 344/45).

Stärker in diesem Zusammenhang berücksichtigen möchte ich einige Beobachtungen, die sich auf "prospettive", den Hintergrund der figürlichen Szenen, beziehen.

Bei Antonio Lombardos Werk ist in kompositorischer Hinsicht auffällig, wie sinnvoll die Figuren des Reliefs mit dem über einem aufgespannten Tuch sichtbaren Tempelgiebel in der "prospettiva" korrespondieren. Der First der Ädikula fällt mit dem emporgehaltenen Knaben des Hauptreliefs in eine Achse. Die zueinander geneigten Figuren des Antonius und der Mutter werden von dem Giebel baldachinartig überhöht.

Nicht nur kompositorisch, auch inhaltlich ist die Ädikula der Auffassung von Antonios Darstellung adäquat: Ein *all'antica* durchgeführtes solemnes "Ritual" erscheint vor dem Hintergrund einer Tempelkulisse.

Forts.

Nach einer im übrigen wohlwollenden Einschätzung der Lombardi im 19. Jh. signalisiert A. Venturis scharfe Kritik von Antonios Stil eine Kehrtwende (*La scultura del cinquecento*, X,1 (1935), S. 394 ff.). Damit einher ging eine Rehabilitation von Sansovinos Reliefstil. In kompositorischer Hinsicht bemängelt Venturi in Antonio Lombardos Relief eine mechanische Symmetrie bei den Hintergrundfiguren im Kreis um das Neugeborene. Am negativsten die Äußerungen zu den Figurentypen: "Lo stesso volto si ristampa in tutte le immagini muliebri". Wobei die Beobachtung, daß sich die Frauen wie Schwestern ähneln, viel Wahres hat. Die Perspektive des Antiklassikers kritisiert sodann die trockene "napoleonische" Manier, kalkulierte Gestik, die studierte Draperie, die auch bei Gruppenbildungen zu beobachtende Isolation der Einzelfigur: "Tutto par di porcellana". Allein in den Figuren des Antonius und seines Begleiters sei Antonio Lombardo von der klassischen Konvention frei geblieben.

Es versteht sich von selbst, daß die Verwendung des Tempelmotivs nicht bei allen späteren Reliefs adäquat war, auch wenn es seit den beiden ersten Lombardi-Reliefs zum obligatorischen Ausstattungsgut aller Blendbögen bestimmt werden sollte. Keines der späteren Reliefs gelangt zu einer vergleichbaren kohärenten Angleichung zwischen Figurenkomposition und Dekorationsmotiv in inhaltlicher wie auch formaler Hinsicht wie Antonio Lombardos Werk.

Manchem Bildhauer in der Nachfolge der Lombardi mußte das Tempelmotiv als ein notwendiges Übel erschienen sein, auf das seine figürliche Komposition nurmehr zögernd reagierte. Sansovinos Relief von 1563 nimmt von der Adikula keine Notiz. Auch bei anderen Reliefs ist es schwer vorstellbar, daß der Bildhauer beim Entwurf auch an die "prospettiva" gedacht hat.

Es ist ein Glücksfall, daß Antonio Lombardo das "Wunder von Ferrara" zur Gestaltung übergeben worden war. Mehr als jedes andere Antonius-Wunder verdient das Thema des ferraresischen Nobile und seiner Frau, mit den antikischen Kunstmitteln der Lombardi vorgetragen zu werden. Das "Wunder des sprechenden Neugeborenen" ist die am stärksten von einer höfischen Atmosphäre geprägte Antoniusthematik. Sicco Polentone und später Hyppolito da Ponte siedeln das Ereignis in einer höheren gesellschaftlichen Schicht an. Wählt man den in der Renaissance-Ästhetik so wichtigen Begriff der "convenienza" zum Kriterium, so ist der spezifische Vortragsstil Antonio Lombardos unter einer Vielzahl von Wundern bei diesem am adäquatesten anwendbar. Der geringe Affektgehalt des Textvorbildes führte zu keiner starken Spannung mit Antonio Lombardos unpathetischem, auf seelischen Gleichmut ausgerichteten Figurenstil.

Tullios Themen des "Bein-Wunders" und des "Wunders des Geizhalses", die mit geradezu explosiven Gefühls-

äußerungen geladen sind, geraten mit dem Stil des Bildhauers daher schon sehr viel stärker in Konflikt. So betrachtet, wurden Tullio Lombardo die für seine Kunstmittel ungeeignetsten Themen übergeben.

Die künstlerische Bewältigung des "Wunders von Ferrara" war daher für Antonio ein vergleichsweise geringes Problem.

In bezug auf die Figur des Christus in Poussins "Heilung der Blinden von Jericho" äußerte Bourdin in Félibiens siebter Konferenz der Akademie voller Bewunderung:

".. on ne pouvoit assez admirer cette grandeur, cette noblesse, et cette Majestè toute divine que le Peintre a si bien représentée. Qu'on y découvre cette autorité, avec laquelle Jesus Christ agissoit lors qu'il faisoit des miracles ..".¹⁾

Dem Theoretiker des 17. Jhs. erschien der von antiker Würde getragene Heilungsgestus Christi eine dem Sujet absolut adäquate Realisation des Malers.

Der vom antiken Vorbild begeisterte Kreis der Lombardi - man denke nur an Pomponius Gauricus - könnte ähnliche Formulierungen gebraucht haben, um sich der Übereinstimmung von Form und Thema beim Relief des "Wunders von Ferrara" zu vergewissern. Die Einkleidung ins antike Gewand könnte in dieser Deutung des Begriffes "convenienza" als ein der Würde des Themas angemessenes Kunstmittel erachtet worden sein.

Tizian wandte sich in seinem Fresko desselben Themas in der Scuola fünf Jahre später gegen eine streng antikisierende Interpretation und kleidete stattdessen die Figuren in

B.30

1) Félibien, o.c., 7. Konferenz, S. 120

zeitgenössische Kostüme. Doch ist auch noch in seiner Darstellung der aus der Antike gewonnene zeremonielle Duktus eines Antonio Lombardo präsent.¹⁾

-
- 1) Zur Datierung und Quellenlage bei Tizians Fresko vgl. A. Sartori, *L'Arciconfraternita*, S. 63/64.

Tizians Darstellung (1511) zeigt das letzte Stadium des Wundervorgangs: der Knabe, hier von einem knienden Mönch emporgehalten, deutet auf den Vater, dem sich auch Antonius zuwendet ("En filium suscipe tuum ..").

In Girolamo Trevisos Fresko in Bologna spielt sich die Szene an einem Tisch ab. Wie in allen Darstellungen wird der Ferrarese als auffallend reich oder vornehm dargestellt.

Hyppolito da Pontes Textfassung von 1532 deckt sich mit Sicco Polentones Legende in einem Grad, daß die Übernahme fast Zitatcharakter besitzt. Wenn auch in Details abweichend, so entspricht Garofalos Altargemälde in der Pinakothek zu Ferrara in den Grundzügen den Vorentwürfen Polentones oder Hyppolitos. Pouncey datiert das einstige Altarbild der Obizzi-Kapelle von S. Maria in Vado in die frühen 30er Jahre und ordnet ihm drei Zeichnungen des Louvre als vorbereitende Skizzen zu (Philip Pouncey, *Dra-wings by Garofalo*, B.M. 1955, S. 196-202). Ungeachtet der Konstanten in der schriftlichen Tradition hebt sich die Darstellung in Campo-sampiero von den früheren bildlichen Fassungen ikonographisch deutlich ab. Von einer hohen Kanzel herab gebietet Antonius dem Knaben, seinen Vater, der unter einem Baldachin thront, entgegenzugehen. Der Bildtext ist ohne Parallele zu Sicco oder Hyppolito: UXOREM VITIO SUS-PECTAM PRUGAT AB OMNI DUM IUBET INFANTEM DIVUS ADIRE PATREM.

Das "Bein-Wunder" (Tullio Lombardo)
(Quellentexte, S. 348-51)

Das "Wunder der Fußheilung" tritt in den frühesten Antoniuslegenden nicht auf. Die RIGALDINA behandelt den Vorgang zum ersten Mal. Der Text lokalisiert das Wunder in Spanien, worin kein späterer Wunderbericht folgt.

Ein junger Mann berichtet dem hl. Antonius anlässlich einer Predigt, seiner Mutter einen Fußtritt versetzt zu haben, "quod ad terram mulier ex ictu est prostrata". Der Sünder wird von Antonius zur Mutter geschickt, um Vergebung zu erbitten. Diese wird ihm gewährt, doch gibt die Mutter zu bedenken, daß Gott eine solche Sünde kaum vergeben würde. Daraufhin schneidet sich der Reumütige den Fuß ab. Die Nachbarschaft versammelt sich bald in zahlreicher Menge, so daß Antonius, der des Weges kommt, nach der Ursache fragt. Er erbittet den Fuß und fügt ihn wieder an.

Die Abweichungen, die sich innerhalb der verschiedenen Varianten ergeben, betreffen vor allem die Rolle der Mutter innerhalb der Erzählung. Die BENIGNITAS führt die Selbstverstümmelung des jungen Mannes - jetzt trägt sich die Handlung in Padua zu - auf den Ausspruch des Antonius zurück: "Pes qui percutit matrem aut patrem dignus foret protinus amputari." Mit dieser Antwort auf seine Beichte geht er nach Hause und vollzieht die blutige Tat. Wieder findet sich eine "civitas" zusammen, Antonius kommt und heilt den Verwundeten unter Kreuzeszeichen.

Die Tat des Paduaners wird hier nicht durch die Mutter, sondern durch die Worte Antonius' provoziert. Auch in den zur BENIGNITAS parallel verlaufenden Texten von L. Surio und den LUZERNER NACHTRÄGEN tritt die Mutter nicht in Erscheinung.

Das LIBER MIRACULORUM nennt den Paduaner erstmals Leonardus. Die Mutter ist zum Zeitpunkt der Bluttat nicht im Hause. Als sie davon erfährt, kehrt sie zurück. Erzürnt macht sie sich zu den fratres auf und beschuldigt den

hl. Antonius der Tötung. Antonius - sich entschuldigend - fügt alsbald den Fuß wieder an. Diese spezifische Ausdeutung tritt erst wieder in Paul Fridenbergers Text auf. Doch nicht in der kurze Zeit später verfaßten Legende des Bartholomeo da Pisa, der gegenüber der früheren Fassung vom Typ der BENIGNITAS nur den Ausspruch des Antonius modifiziert: "Si pes tuus scandalizat te, abscede eum".

Ein anderer Bericht des 14. Jhs. (Bibl. Classense di Ravenna) weicht von den Vorbildern stärker ab. Nach der Selbstverstümmelung überreicht der anonyme "peccator" der Mutter den abgeschnittenen Fuß mit den Worten: "Accipe pedem, qui te percussit, quia sic dixit michi beatus Antonius quod facerem". In Anlehnung an das LIBER MIRACULORUM geht die Mutter darauf zum Heiligen und erzählt den Vorfall, ohne einen Vorwurf zu erheben. Wie im LIBER entschuldigt sich Antonius und fügt den Fuß an.

Drei schriftliche Fassungen der Legende sind aus dem 15. Jh. bekannt. Sicco Polentone, der für das Padua des Quattrocento wichtigste Vitenschreiber, hält sich an die Fassung der BENIGNITAS: Die Mutter tritt in keiner der möglichen Deutungen in Erscheinung.

In einem KODEX des Vatikans ist der andernorts Leonardus genannte als "miles" bezeichnet. Seine Frau ist es, die nach der blutigen Tat zu Antonius geht, "quod sibi acciderat referendo et de eius auxilio conquerendo". Von dem "miles" heißt es, daß er wegen des Blutverlustes dem Tode nahe gewesen sei.

Paul Fridenbergers¹⁾ erste gedruckte und erste italienische Fassung dieser Legende schließt sich wieder eng an die Version des LIBER MIRACULORUM an: Die Mutter begibt sich schreiend und klagend zum hl. Antonius und klagt ihn an, ihren Sohn getötet zu haben. In der Drastik der Wortwahl wird hier das LIBER noch übertroffen. Unter Entschuldigungen und Rechtfertigungen begibt sich Antonius zu Leonardo und heilt den Verwundeten.

1) L. Guidaldi, I fioretti di S. Antonio, S. 81 ff.

Der "Catalogis Sanctorum" von 1493, ein lateinisch verfaßtes Verzeichnis der Heiligen mit kurzen Erwähnungen von Lebensweg und Wundertaten, führt für Antonius auch das "Bein-Wunder" an. Darin ist es nicht die Mutter, der Leonardo Gewalt antut, sondern gegenüber dem Vater wird er schuldig.

In Hyppolito da Pontes Text benutzt der Reumütige ein Schwert zur Ausführung der Tat. Er ist fast dem Tode nahe, als ihn die Mutter und eine Menschenmenge entdecken. "La madre con li parenti" bemühen sich um das Eingreifen des Heiligen. Leonardo ist fast tot, als er eintrifft, und der Fuß wurde schon beerdigt. Antonius befiehlt die Exhumierung und stellt den Halbtoten wieder her.

Es ist zu erkennen, daß zwei Fassungen der Legende nebeneinander herlaufen: eine ohne die Mutter, eine andere mit ihr, wobei sie entweder neutral oder in Antithese zu Antonius erscheinen kann. Selbst in der zeitlichen Nähe zu Tullio Lombardos Relief sind beide Varianten greifbar (P. Fridenberger - Hyppolito da Ponte).

Im Glasfenster der Unterkirche von Assisi wird die Szene in vereinfachter Form dargestellt: Leonardo, an einer Hausfassade unter einem Balkon sitzend, streckt dem stehenden Antonius sein Bein entgegen. Im Hauseingang wohl die Mutter und eine andere Person; neben Antonius eine Reihe von Zuschauern.

B.34

Die mit der Variante der BENIGNITAS und Sicco Polentones in Verbindung stehende Darstellung Donatellos deutet die Gegenwart einer "civitas" in epischer Breite aus. Der Wundervorgang ist aus dem privaten Milieu herausgenommen und findet unter öffentlicher Beteiligung statt: "Rumor vero tanti piaculi civitatem implens, brevi ad sancti aures usque pervenit". Auch wenn Donatello die Mutter nicht stark akzentuiert, ihre Gegenwart ist faßbar in der Figur hinter Leonardo, die den Gepeinigten stützt. Insofern muß die Annahme der Abhängigkeit von Sicco eingeschränkt werden.

B.35

Antonius' Geste des über die Narbe Streichens findet sich ähnlich bei Siccò: "manu demulcens". Die späteren Darstellungen lassen den Heiligen zumeist Kreuzeszeichen oder einen allgemeineren Wundergestus ausführen. Leonardus' Gesicht ist von Schmerz verzerrt. Der Fuß ist bereits wie angewachsen. Antonius, noch im Begriff über die vorige Wunde zu streichen, blickt Leonardus an. Verstärkt Donatello im Fall des "Wunders des Geizhalses" die drastische Wirkung des Brustschnittes, so ist hier die Wunde nicht mehr sichtbar. In den Reaktionen der Zuschauer durchmischen sich Ergriffenheit mit Verwunderung, Erstaunen usw.

In Lorenzo da Viterbos Fresko von S. Francesco zu Montefalco,¹⁾ die 1461 datiert, wird die Handlung auf die Hauptakteure beschränkt. Wieder erscheint die Mutter als ihrem Sohn hilfreich zur Seite stehend. Antonius ist im Begriff, das noch geteilte und blutende Bein zusammenzufügen. Affekte vermochte der Meister nur beschränkt auszudrücken.

Lorentino d'Arezzos Fresko in S. Francesco zu Arezzo lokalisiert die Szene in einem geschlossenen Raum. Die Verteilung ist in etwa dieselbe wie in der vorigen Darstellung, wo u.a. auch zwei Mönche als Begleiter des Antonius erschienen. Der am Boden liegende Leonard hat das bluttriefende Bein noch in der Hand.

Die entsprechende Darstellung aus S. Francesco zu Deruta beschränkt sich auf vier Personen, läßt also die in den übrigen Verbildlichungen erscheinende Zuschauergruppe wegfallen. Dem in einem Bett hockenden Leonardo steht wieder die Mutter bei. Neben dem heilenden Antonius ein Begleiter.

1) C. de Mandach, o.c., S. 205.

G. Kauffmann, Reclams Kunstführer Italien IV, S. 354/55, führt das Werk Lorenzos der geringeren Qualität wegen nicht gesondert an: "Die übrigen Fresken der Kirche repräsentieren die ganze Spannweite der umbrischen Malschule, vornehmlich des Quattrocento".

C. Grigioni, Lorenzo da Viterbo, Th.-Becker, Künstlerl. XXIII, 1929, S. 394.

Die Darstellung der Biblioteca Casanatense plaziert Leonhard am Boden, eine weibliche Figur stützt ihn, während eine andere - wohl die Mutter - die Hände flehend zum Himmel erhebt. B.22

Die Darstellungen des 15. Jhs. zeigen eine entscheidende Gemeinsamkeit: Sie beziehen die Mutter des Reumütigen meistens an dominanter Stelle mit ein. In keinem der Fälle wird Antonius von ihr beschuldigt dargestellt. Ein Text in der Art des LIBER MIRACULORUM oder Paul Fridenbergers wurde somit nicht verbildlicht. Auch im 16. Jh. tritt jeweils eine weibliche Figur in dominanter Rolle hervor.

Tullio Lombardos Relief¹⁾ ist entsprechend der neuen Datierung (1505) nunmehr v o r Tizians Darstellung in der Scuola entstanden. Wenn eine Beeinflussung stattgefunden hat, dann auf der Seite Tizians durch den Bildhauer. B.39

Antonius hält ein bereits geheiltes Bein in der Hand und führt mit der anderen einen Segensgestus aus. Zugleich wirkt der Körper Leonardos noch wie leblos, schlaff hängen seine Glieder herab. In dieser völligen Passivität stützt ihn eine männliche Figur, indes eine weibliche - wohl die Mutter - sich die Haare rauft und verzweifelt nach oben blickt. Die Zeugen der Handlung befinden sich von ihrer Affektäußerung her noch in einem Moment vor der Kenntnisnahme des Wundervorgangs. Ist die Gemütsbewegung der beiden Figuren direkt hinter dem "aufgebahrten" jungen Mann gesteigert, so "verblaßt" sie in den Figuren, die im flacheren Relief erscheinen: Begleiter des Antonius, Frau mit Kopftuch, Frau mit Wellenfrisur, junger Mann mit Tunika. Hinzu kommt ein wie graviert erscheinendes Frauenprofil, das auf Abbildungen kaum sichtbar ist, neben der Figur des Jünglings.

1) Cicognara, S. 343 ff. (IV). Gonzati, S. 168. Burckhardt, Cicerone, S. 70 -, Skulptur der Renaissance, S. 355. C. de Mandach, S. 301. Planiscig, Neue Beiträge ..., S. 373; Venez. Bildh., S. 242 ff. Venturi (X,1), S. 374 ff. E. Ruhmer, 1974, S. 44. Pope-Hennessy, 1971, S. 95 u. 342/43. Wilk, S. 26.

Zur Gruppe der letztgenannten Personen, die Tullio zur Ergänzung der Figurenanzahl den Legendentexten nicht entnehmen konnte, gehört vor allem die rechte Frauenfigur mit dem eine Traube hochhaltenden Putto. Anders als die "Venus pudica" in seinem Relief der Taufe des Amianus vom Grabmal Giovanni Mocenigo in Zanipolo und ebenfalls im Kontrast zu Antonio Lombardos Frauenfigur im "Wunder von Ferrara" bezieht Tullio dieses sekundäre Motiv unmittelbar auf die Wunderhandlung. Die mit gefalteten Händen adorierend zu Antonius gewandte Frau hat entweder das Wunder als erste erkannt, oder sie ist als eine dem Heiligen demütig ergebene Gläubige zu interpretieren. Wie kein zweiter Putto in der ganzen Reliefserie besitzt der "Bacchusknabe" eine reine Genrefunktion. Er steht völlig außerhalb des Handlungszusammenhangs des Reliefs.

In eigentümlichem Gegensatz zu der Tatsache, daß Antonius die Heilung bereits vollzogen hat, ist das Relief im wesentlichen als eine Trauer- oder Klageszene zu verstehen. Die Aufmerksamkeit des hinter Leonardo stehenden Paares wendet sich auch nicht der Wunderheilung zu.

Allein die Akzentuierung des Beines bewahrt den Betrachter davor, die Darstellung mit der Auferweckung eines Verstorbenen zu verwechseln. Die Annäherung zur Pietà geht, wenn auch nicht in allen Phasen, sehr weit.

Ikonographisch von großem Interesse ist in diesem Zusammenhang vor allem die Figur der Mutter, die sich verzweifelt die Haare rauft, doch sich nicht vorwurfsvoll an den Heiligen wendet. Ausdrucksmäßig stark an die Frauen bei der Grablegung Christi angelehnt (Maria Magdalena), unterscheidet sie sich stark von den Mutterfiguren, welche bei den früheren Darstellungen dieses Antonius-Wunders vorkamen. Dort stützten sie zumeist den Körper des Sohnes und beobachteten wohlwollend das Wirken des Heiligen. Auch bei Donatello - dem für Tullio relevantesten Vorgänger - nimmt die Mutter diese Rolle ein. Tullio hat demgegenüber ihren psychischen Ausdruck intensiviert und als Verzweiflung

gedeutet. Zwischen Antonius' Wunderwirkung und ihrer dazu konträren Reaktion ergibt sich ein spannungsvoller Gegensatz, den frühere Darstellungen, Donatellos Relief eingeschlossen, nicht kannten.

Dort herrschten zumeist ein gläubiges Einvernehmen der Gemeinde mit dem Heiligen "a priori" vor. Ein ähnlicher Kontrast findet sich in Donatellos Relief erst zwischen ganz am Rande der Zuschauermenge postierten Figuren, die nicht mehr im unmittelbaren Bann des Wunders stehen, und dem inneren Kreis um den Wundertäter.

Die Umdeutung der Mutter durch Tullio ist um so bemerkenswerter, als sie von einem "Klassiker" vorgenommen wird, der sich in der Regel an einem im psychischen Ausdruck mehr indifferenten Menschentypus orientierte. Beispiele antiker Klageszenen könnten hier evtl. eine vermittelnde Funktion für Tullio eingenommen haben (vgl. auch Donatellos "Beweinung" im Santo).

Auch bei der Deutung des Leonardus geht Tullio in Richtung auf eine Steigerung des Ausdrucksmomentes. Er ist im Relief nicht mehr Zeuge, sondern wirkliches Opfer seiner eigenen Tat, an dem er scheinbar fast zugrunde geht. Durch den Eindruck seiner Leblosigkeit wird die Reaktion der Mutter erst verständlich. Tullios Konzession an das Prinzip der "veritas" geht nicht so weit, daß er den Fuß als getrennt vom Bein dargestellt hätte, wie dies einige Darstellungen der Malerei tun. Das Prinzip der "dignitas" hinderte ihn daran, den Körper des Leonardo als vom Schmerz verzerrt oder gequält darzustellen. Sein makellooses Ebenmaß, das auch nicht die Gesichtszüge entstellt, steht in Kontrast zu Donatello, der Leonard mit schmerzverzerrten Zügen verbildlicht.

Während Tullio Lombardo die Szene antikisch gestaltet, rückt sie Tizian im Fresko der Scuola in die unmittelbare Gegenwart und landschaftliche Realität.¹⁾ Wenn moderne Restaurierungen den Eindruck nicht fälschen, so sieht es aus, als habe Tizian eine Deutung zum Ausdruck gebracht, die im LIBER MIRACULORUM und Paul Fridenbergers Text vor-

B.40

11) A. Sartori, L'Arciconfraternita, S. 63/64

lag: die Mutter, die die sich nicht in ergebenem Einverständnis Antonius nähert, sondern ihm Vorwürfe macht. Leonardo liegt wie tot am Boden, der Fuß ist vom Bein getrennt, es fließt Blut. Doch wendet sich Antonius nicht direkt der Heilung des Fußes zu. Stattdessen - so hat es den Anschein - wendet er sich mit der ausgestreckten Rechten der Frau am Kopfende des Liegenden zu, gleichsam um sie zu besänftigen. Ihre nicht leicht zu deutende Blickgeste hat etwas Vorwurfvolles, als fordere sie den Heiligen auf, sich ihres Sohnes anzunehmen. Trifft diese Deutung des Gemäldes Tizians zu, so hätte der Maler die kühnste Interpretation des "Bein-Wunders" verwirklicht.

Die sich in wichtigen Punkten ähnelnden Fresken in Bologna und Camposampiero schließen sich wieder eng an die Darstellungen des 15. Jhs. an, indem sie Antonius bei der Heilung des Fußes zeigen, die Mutter in ergebener Aufmerksamkeit zu dem Wundertäter gewandt. Die Darstellung des Santuario del Noce fügt überdies als eine Nebenszene die Tat, die die Selbstverstümmelung des Sohnes heraufbeschwor, in die Schilderung mit ein.

Die Übergabe des Ordensgewandes (Antonio Minelli)
(Quellentexte, S. 352-355)

Berichte, wie Antonius den Orden der Augustiner-Chorherren verließ, um die Kutte der Franziskaner zu tragen, finden sich bereits in der ASSIDUA und der VITA SECUNDA. Diese Begebenheit sollte zum festen Bestandteil fast aller Antonius-Viten werden. Im frühen 14. Jahrhundert wird der Vorgang von der RIGALDINA erzählt. Zwischen 1293 und 1317 entstanden, gibt sie den Vorgang in größter Ausführlichkeit wieder und ist für die spätere Deutung einer Figur im Relief Antonio Minellis insofern interessant, als im Text eine bestimmte Sicht des Antonius als "miles Christi" zum Ausdruck kommt.

Die BENIGITAS, im Erzählton weniger chronistisch als gedankenreich ausschmückend, teilt mit, daß die Kanoniker über den Fortgang des Antonius traurig gewesen seien, da sie in ihm den zukünftigen Prior ihres Klosters sahen.

L. Surios Text schließt sich dieser Fassung bekanntermaßen sehr eng an. Pietro Calo da Chioggia und Bartholomeo da Pisa spezifizieren den Vorgang der Übergabe des Ordensgewandes nicht weiter.

Auch Sicco Polentone übergeht die Schilderung des Eintritts in den neuen Orden nicht. Dabei weicht er in zwei Punkten von den älteren Texten ab. Während diese jene Szene des Empfangs der franziskanischen Kutte noch im Kloster der Chorherren von S.Cruz stattfinden lassen, verlegt Sicco Polentone das Ereignis bereits zu den Franziskanern nach Olivais, dem späteren Aufenthaltsort des Antonius. Dementsprechend wird ein in den alten Texten einem mißmutigen Chorherren in den Mund gelegter Ausspruch ("Vade, vade, quia sanctus eris") einem Franziskaner zugeschrieben ("Vade, tu sanctus eris") und bezieht sich nicht mehr auf den Fortgang zu den Franziskanern, sondern auf Antonius' bevorstehende Abreise nach Marokko, wo er Märtyrer zu werden gedachte. Die bissige Ironie des Ausspruches erhält in dem neuen Kontext eine andere Bedeutung. In der ASSIDUA wird es als Beweis der tiefen Demut des

Antonius gewertet, daß dieser wohlwollend auf die Bemerkung des Chorherren antwortete ("Cum me sanctum fore audieris, deum collaudabis"). Auch dieser Ausspruch wird von Sicco Polentone - in verändertem Latein - übernommen.

Im Glasfenster in der Unterkirche von Assisi, der frühesten Darstellung des Vorganges, wird die Handlung in zwei Einzelszenen geteilt. Im linken Fenster ist zu sehen, wie Antonius - mit Nimbus und noch im Chorherren-gewand - vor dem Prior kniet, um seine Entlassung aus dem Orden zu erbitten. Keine der ausführlicheren Viten hatte diesen Vorgang ausgelassen. Nachdem die bettelnden Franziskaner, die Antonius angesprochen hatte, gegangen waren - heißt es in der ASSIDUA weiter - "remansit servus Dei Antonius super dictis ab abbate licentiam petiturus".

In der Darstellung von Assisi könnte sich neben dem gütig blickenden Prior jener Mönch befinden, von dem die besagten ironischen Worte stammen.

Im rechten Bildfenster sind zwei wartende Franziskaner dargestellt, die das neue Ordensgewand für Antonius bereithalten. Die eigentliche Einkleidung des Novizen würde somit wohl erst später - im Kloster der Franziskaner - stattfinden.

Im Glasfenster von Assisi werden somit wichtige Vorgänge der Erzählung, wenn auch nicht die später am meisten bevorzugte, behandelt, denn die Darstellung der Investition fehlt.

Die Textfassungen, die den Übertritt zum neuen Kloster behandeln, stellen nun allerdings diese Episode nicht in den Vordergrund: "fratres (die Franziskaner) convenerunt et religionis sue habitum in monasterio viro Dei citius imponunt" (ASSIDUA). Die Erzählung legt einen noch viel stärkeren Akzent auf die eifersüchtigen Worte des Mönchbruders. Man könnte daher vermuten, daß sich die Investition als Bildthema nicht von Anfang an einer bildlichen Darstellung aufdrängte, sondern eher die Verabschiedung oder der Gang von den Chorherren zum neuen Kloster der Franzis-

kaner als aussage- und bildkräftige Ereignisse angesehen wurden.

In der Pinacoteca Vaticana befindet sich eine Pietro Lorenzetti zugeschriebene Tafel,¹⁾ worin die Entlassung zusammen mit der Investition dargestellt ist. Die Anlehnung an die Schriftquellen ist besonders deutlich. Antonius kniet hier vor einem stehenden Franziskaner, von dem er die Kutte empfängt und diese gerade überzieht. Ein Ordensbruder hält daneben den Strick zur Gürtung bereit. Zwei Chorherren wohnen der Szene bei, einer davon mit wie im Sprechen geöffnetem Mund ("Vade, vade, quia sanctus eris"). Als Randszene erscheinen vor der Sakralarchitektur des Hintergrundes zwei Novizen, von denen einer mit einer Handgeste auf die Einkleidungszone hinweist.

B.44

Die Investition findet hier - entsprechend der Idee jener Texte vor Sicco Polentones Vita - noch im Kloster der Chorherren statt, im Beisein des Abtes des von Antonius verlassenen Ordens.

Die andere Variante tritt in den Darstellungen von Bourg und S. Croce auf. Die Tafeln von Bourg²⁾ stellen Antonius' Übertritt zu den Franziskanern in zwei Bildern dar. Im ersten ist die Verabschiedung von den Chorherren zu sehen. Antonius - noch in der Kutte der Chorherren - wendet sich zu einem bisherigen Mitbruder um. Der kurze Dialog ist mit goldenen Satzbändern wiedergegeben: "Vade quia forsitan sanctus eris" - "Cum me sanctum audieris, Deum utique collaudabis". Die Sätze entsprechen wortwörtlich dem Text der VITA SECUNDA und ihrer Nachfolger.

B.19

Das zweite Bild zeigt die Übergabe des Ordensgewandes im Kloster der Franziskaner. Antonius kniet vor seinem Guardian im Kreise der Franziskaner.

1) Vgl. C. de Mandach o.c., S. 181.

Diese Zuschreibung wird in neueren Monographien über Pietro nicht bestätigt.

2) Vgl. Tervarent, Les énigmes de l'art du moyen age, 1938, S. 30.

Auf einem Relief von Benedetto da Majanos Kanzel in S.Croce¹⁾ findet sich eine Darstellung des Martyriums der fünf Franziskaner in Marokko, jenes Ereignisses, das Antonius dazu bewogen hatte, die Augustiner-Chorherren zu verlassen, um ebenfalls als Missionar eingesetzt zu werden.

Im Hintergrund der Martyriumsszene hat Benedetto die Investition dargestellt. Vor einer kleinen Kirche, bei der es sich in diesem Fall um die des Franziskanerordens handeln muß, kniet Antonius mit zwei Begleitern vor einem Frater, der ihm die neue Kutte überreicht. Keine Referenz an das Kloster der Chorherren oder die dortige Entlassung findet sich in dieser Darstellung.

Eine Anlehnung an die Schilderung der unter dem Vorbild der ASSIDUA entstandenen Viten kann hier nicht angenommen werden. Hier gerät man bereits in die Nähe von Sicco Polentones Antonius-Vita, die ebenfalls die Investition bei den Franziskanern stattfinden läßt.

Im Stich von Rom ist eine der zweiten Darstellung von Bourg bzw. dem Text S. Polentones entsprechende Inszenierung vorgenommen worden. Vor den Stufen eines Altares kniend, wird Antonius die Kutte überreicht, ein weiterer Mönch ist Zeuge des Vorganges.

Sicco Polentones Variante sollte 1532 von Hyppolito da Ponte aufgegriffen werden. Von seinen neuen Mitbrüdern herzlich begrüßt, kleidet sich Antonius erst im Franziskanerkloster mit dem neuen Ordensgewand.

Antonio Minellis Relief in der Cappella²⁾ gibt hinsichtlich der Deutung einiger dargestellter Figuren Probleme auf. Da ist vor allem die Figur des in den besprochenen Urkunden bezeichneten "uomo armado",³⁾ der im mittleren

1) L. Dussler, Benedetto da Majano, München 1924, S. 22-30, datiert die Kanzel Benedettos in die Zeit zwischen 1472-75. Dieser Meinung schloß sich auch J. Pope-Hennessy an, Italian Renaissance Sculpture, 1971, S. 292.

2) Gonzati, S. 164. Burckhardt, Cicerone, s. 70. -, Skulptur der Renaissance, S. 355. Pietrucci, S. 190/91. C. de Mandach, S. 279 ff. Planiscig, S. 364. Venturi (X,1), S. 412.

3) Vgl. die Aussage der Quellen, S.47 ff.

des aus drei Marmortafeln bestehenden Reliefs erscheint. Er steht vor einer leicht geöffneten Tür. Seinen linken Arm hält er vor der Brust angewinkelt. Weder aus der Kenntnis der Viten noch aus der Bildtradition ist das Erscheinen dieser Figur zunächst erklärlich. Antonius hat auch zu keinem anderen Zeitpunkt seines Lebens eine Rüstung getragen. Mit der Erklärung, daß Antonius aus einer ritterlichen Familie Lissabons stamme, hier also sein Vater dargestellt sein könnte, ist ebenfalls nicht gedient, da keine bekannte Schrift- oder Bildquelle jemals von der Anwesenheit der Eltern bei der Investition des Sohnes spricht.

Fast scheint es so, als müsse man Erwägungen, die außerhalb der Ikonographie liegen, heranziehen. Sollte Antonio Minelli gleich zu Beginn seiner Arbeit am Relief lediglich eine Kostprobe seiner Fähigkeit, eine Figur "all'antica", im Gewand des römischen Legionärs zu kostümieren, unter Beweis gestellt haben? De Mandach urteilte mit der Bemerkung: "Le légionnaire romain, au centre de la composition, est une figure purement décorative n'ayant aucun rapport avec le sujet".

Immerhin ist der "uomo armado" die größte der dargestellten Figuren, erscheint zudem in zentraler Position und wendet sich als einzige Person dem Betrachter zu. Antonio Minelli hatte die Anfertigung des Reliefs mit dieser Figur begonnen. Diese Umstände legen es nahe, den Soldaten nicht nur als ein Genremotiv zu deuten.

Die einzige bekannte Quelle, die einen möglichen Deutungshinweis liefert, ist zum Zeitpunkt der Entstehung des Reliefs bereits zwei Jahrhunderte alt. Es ist die Antonius-Vita J. Rigaldis, die in Antonius einen "miles Christi" sieht und dessen Absicht, als Missionar in Marokko tätig zu werden, als einen Kriegszug gegen die Heiden deutet. Antonius, "ad equum strenuum in diem belli paratum", wird vom Autor der Vita geradezu aufgefordert, die Nachfolge der ermordeten Franziskaner anzutreten und das

Schwert der Heiden nicht zu fürchten ("quem persecutoris gladius non terruit"). Er soll die Waffen Christi führen und den Strick seiner Kutte wie eine Gürtung tragen. Antonius, "armis caelestis militiae indutus", bricht schließlich mit seinen Gefährten zum neuen Kloster wie zu einem Feldlager ("campus") auf.

Die Symbolsprache des Kreuzzuges ist in der "Rigaldina" unübersehbar, wurde allerdings von keinem anderen Verfasser einer Antonius-Vita nachvollzogen. Es ist nicht auszuschließen, daß solche Vorstellungen in Theologie und Predigt des Santo vorherrschend waren.

Wäre die Deutung zutreffend, dann würde Antonius in zweifacher Gestalt auf dem behandelten Relief erscheinen, das dann von links nach rechts abgelesen werden müßte: nach der Investition (li.) erschiene er zum Weg nach Marokko bereit.

1541 war Gianvincenzo Grandi beauftragt worden, die "perspectiva" und "alcuni voltisini" (die perspektivisch verkürzte Arkatur oder zonta?) in Minellis Relief anzufertigen.¹⁾ Da der tempelartige Giebel Bestandteil der "prospettiva" ist, konnte das geöffnete Portal nicht auf den Bildhauer des figürlichen Reliefs zurückgegangen sein! Antonio Minelli komponierte somit eine Szene, in welcher die Figur des Gerüsteten vor einem neutralen Hintergrund erschien!

Erst durch Grandis Eingriff, der am technischen Zustand des Reliefgrundes leicht erkennbar ist, entstand der Eindruck, daß der "uomo armado" gerade durch ein Portal eingetreten oder im Begriff sei, die Szene zu verlassen. Schon die Umdeutung der bei den frühen Reliefs der Lombardi als Tempelszenerie gedeuteten Ädicula zum profanen Torgiebel entbehrt nicht einer gewissen Originalität.

Das vorgenannte Dokument enthielt auch folgenden Passus: "Idem par uno pezo de investison manchava al dicto quadro dredo sancto Antonio". Außer der Modifikation des Relief-

1) Vgl. S. 52 u. 220 i.T.

grundes hinter der Figur des Gerüsteten sind keinerlei nachträgliche Veränderungen am Relief erkennbar. Ließe sich "pezo de investison" mit dem geöffneten Portal identifizieren, würde sich ergeben, daß i.J. 1541 der "uomo armado" als Antonius betrachtet wurde.

Auf die linke Reliefhälfte beschränkt, erscheint das eigentliche Thema des Reliefs, die "investizon", wie es in den Urkunden genannt wird. Antonius, spärlich mit einem Tuch bekleidet, kniet vor einem Frater, der ihm die Kutte überreicht. Hinter Antonius ein weiterer Franziskaner mit Buch. Zum selben Orden zugehörig sind die Halbfiguren im Hintergrund zu denken. Es können schon deshalb keine Augustiner-Chorherren sein, weil sich einer der beiden an den rechten Franziskaner des Vordergrundes anlehnt. Entsprechend der bildlichen Tradition seit der Darstellung in Bourg, da Majano und Sicco Polentones Vita ist davon auszugehen, daß die Zeremonie bei den Franziskanern stattfindet. Unter Berücksichtigung dieser wohl begründeten These muß auch die Figur, welche sich in der rechten Reliefhälfte im Hintergrund befindet, gedeutet werden.

In den Dokumenten¹⁾ wird die rechte Reliefseite beschrieben: "un quadro con quatro figure dentro, cioè un huomo, una donna de tutto rilievo, un puttin nudo de tutto rilievo, et un frate de mezo rilievo ...". Bei der Figur im Hintergrund kann es sich also nur um einen Frater handeln, der bei geneigtem Kopf mit der Linken aus dem Bild hinausweist. De Mandach wies bereits darauf hin, daß es sich hier um die Rudimente jenes in den Viten so bedeutungsvollen Kommentators handelt, der mit den Worten "Vade, tu sanctus eris" (nach Sicco Polentone) Antonius' Fortgang reflektiert. Im Sinne des Quattrocento-Biographen Sicco Polentone ist hier allerdings die

1) Vgl. S. 49 i.T.

Figur eines Franziskaners zu erblicken, der auf die bevorstehende Abreise des Antonius nach Marokko anspielt, nicht wie der Chorherr in der ASSIDUA auf den Übertritt zu den Franziskanern. Wenn der "uomo armado" als Antonius gedeutet werden könnte, bereit nach Marokko aufzubrechen, so würde sich der im Hintergrund Erscheinende an den Gerüsteten wenden. Eine zeitliche Aufeinanderfolge von Einkleidung (li.), Antonius (Mitte) und Kommentar des Franziskaners (re.) würde sich ergeben.

Im anderen Fall ("uomo armado" als Füllmotiv) hätte es nicht für den szenischen Entwurf Antonio Minellis gesprochen, wenn er die klare Dialogsituation im Sinne der Textvorlagen durch die räumliche Trennung von Antonius (li.) und Kommentator (re.) zerstückelt und über andere Nebenthemen hinweg fragmentarisch angeboten hätte. Als ein klares Füllmotiv, das sich zudem zu einer Neben-szene verselbständigt hat, erweist sich die Gruppe der Frau mit Kind ("una donna .. un puttin nudo"). Dabei handelt es sich geradezu um ein Zitat der kompositorisch sehr ähnlichen Figuren im direkt gegenüber befindlichen Relief Antonio Lombardos, an den sich Antonio Minelli auch stilistisch sehr eng angeschlossen hat. Ein inhaltlicher Bezug zur Investition kann hier nicht hergestellt werden. Ist der "uomo armado" lediglich ein Genremotiv, so wird der Hauptvorgang des Reliefs von Nebenthemen deutlich überwuchert. Die Aufgabe des Bildhauers und Entwerfers, aus einem szenischen Vorbild mit wenigen Figuren (Antonius, die Kutte überreichender Ordensbruder, "Kommentator") eine mehrfigurige Szene zu organisieren, führte zu einer mehrteiligen, interaktionsarmen Komposition. Die Entstehungsgeschichte des Reliefs legt nahe, daß Antonio gewissermaßen mit einem Nebenthema die Ausführung des Reliefs begonnen hat ("uomo armado"), um mit dieser Probe seine Eignung unter Beweis zu stellen. Nach Erfüllung dieser Vorbedingung ist ihm

dann die Ausführung des eigentlichen Themas, der "investizon", zugebilligt worden, die dann beim Konvent keinen großen Anklang fand. Die Gründe für diese Ablehnung müssen weniger im Bereich des kompositorischen Aufbaus des Reliefs gesucht werden, da dem Konvent zuerst mit Sicherheit ein Modell zur Prüfung vorgelegt worden war, wie von jungen Bildhauern üblicherweise gefordert.

Weniger die Deutung der Investition durch Antonio als wahrscheinlich stilistische oder handwerkliche Erwägungen dürften den Konvent veranlaßt haben, sein Mißfallen zu äußern. Dennoch wurde der linke Reliefteil dem bereits vorhandenen Mittelteil hinzugefügt.

4. Wunder des Geizhalses (Tullio Lombardo)
(Quellentext, S. 356)

Das Wunder des Geizhalses (Miracolo del avaro) wird innerhalb der frühen Antonius-Legenden und Viten noch nicht abgehandelt. Gegen Ende des 13. Jahrhunderts erscheint diese Begebenheit erstmals unter dem Namen S. Bonaventuras am Ende des Sermon "Iste est frater vester" von Servasanto da Faenza.¹⁾

Mit dem Umweg über L. Surios Antoniuslegende ist ein Bild jener verlorengegangenen Seiten der BENIGNITAS erhältlich, die das "Wunder des Geizhalses" ausführlich schilderten. Surios Fassung geben später das LEGENDARIUM von Florenz und Bartholomeo da Pisa gerafft wieder. Der vatikanische Kodex breitet den Vorgang erneut in einer ausführlicheren Darstellung aus.

Bei Gelegenheit einer Predigt des Heiligen - so heißt es hier - verbreitet sich die Nachricht in der Menge, daß ein Geldverleiher (fenerator) verstorben sei. Antonius, der die Erregung in seiner Zuhörerschar wahrnimmt, erfährt auf sein Fragen, daß es sich bei dem Toten um einen "magnus usurarius" (einen großen Geizhals) handle. Unter Bezugnahme auf Lukas XII,34 ("Ubi es thesaurus tuus, ibi et cor tuum erit") zeigt er an, daß sich dieses Bibelwort bewahrheiten würde und prophezeit der Menge, daß in der Geldkiste des Wucherers sein Herz zu finden sei, was auch geschieht. Darüber hinaus war bei der Öffnung der Leiche der Brustkorb leer.

Zu den Hauptmerkmalen dieser Fassung der Legende gehört, daß die Wundertat im Verlauf einer Predigt²⁾ von staten geht und Antonius dabei nur aus der Ferne mit dem Verstorbenen zu tun hat ("Eatis .. ad archam suam et .. cor invenietis"). Er selbst befindet sich nicht am Ort, sondern

1) Vgl. Vergilio Gamboso, La "Sancti Antonii confessoris de Padua vita", Il Santo 1971, S. 240

2) C. de Mandach sah in der Predigtszene des Glasfensters der Unterkirche von Assisi eine Darstellung des "Wunders des Geizhalses". Von neueren Interpreten wird dieser Deutung zu Recht widersprochen. Vgl. G. Marchini, Le vetrate dell'Umbria, S. 106 ff.

ruft nur dazu auf, des Prophezeiten ansichtig zu werden. Die Öffnung des Brustkorbes schließlich geht allein auf die Initiative der Menge zurück, während der Heilige selbst nur von der Geldkiste und des darin befindlichen Herzens gesprochen hatte.

In einem Predella-Bild Francesco Pesellino¹⁾ erscheint Antonius als Prediger auf einer Kanzel, vor ihm die Totenbahre. Der Gestus seines rechten Armes ist hier als wunderwirkend zu deuten: Die Worte des Evangeliums finden ihre Realisierung. Pesellino zeigt den Wucherer in voller Kleidung, mit Mantel und Mütze in würdiger Haltung aufgebahrt, während ihm eine stehende Person die Brust auf-trennt. Noch ist die Wundertat nicht entdeckt: Drei Frauen sitzen erwartungsvoll im Vordergrund, ein Ordensbruder, Begleiter des Predigers, steht in gelassener Haltung. Die Entdeckung des Herzens in der Geldkiste im linken Neben-raum greift noch nicht auf das Hauptgeschehen über. De Man-dach schreibt treffend dazu:²⁾ "Pesellino a choisi ici un moment qu les artistes n'adopteront guère après lui: c'est celui où l'on commence les investigations".

B.47

Bei einem weniger qualitätvollen Werk der vatikanischen Museen³⁾ hat sich die Wundertat bereits vollzogen. In eigentümlicher Weise stehen die Beteiligten mit gefalteten Händen hinter der wiederum in einer würdigen Haltung auf-gebahnten Leiche des Verstorbenen: "Vêtu de l'habit de la confrérie, l'avare paraît paisiblement endormi".⁴⁾ Antonius' Funktion in der Bildhandlung ist nicht eindeutig bestimm-bar. Sein Gestus ist weniger als verdammend, denn als ver-gehend zu interpretieren. Entscheidend ist, daß keine Referenz an die Predigt mehr stattfindet. Antonius erscheint inmitten des Kreises um den Verstorbenen.

B.48

1) Die zugehörige Tafel einer thronenden Madonna mit Kind und den Hl. Franziskus, Damian, Cosmas und Antonius von Padua wurde von Filippo Lippi für S.Croce ausgeführt (Florenz, Uffizien). Datierung um 1442, vgl. Mary Pitta-luga, Note sulla Bottega di Filippo Lippi, S. 20/21.

2) C. de Mandach, o., S. 225

3) Vgl. ebda. S. 229

4) ebda.

Die für das 15. Jahrhundert entscheidende Quelle, Sico Polentones Vita von 1435, verlegt die Handlung erstmals in die Toskana. S. Polentone setzt, ohne den Weg über die Predigt zu wählen, den Tod des Wucherers und Antonius ohne räumliche Trennung in einen direkten Bezug zueinander und legt dem Heiligen ein schärferes moralisches Urteil über die Wucherei in den Mund. Der verstorbene Wucherer sei es nicht wert, an einem heiligen Ort begraben zu werden, sondern dort, wo die Hunde ihren letzten Platz finden. Die Zitierung des Bibelwortes und die "Autopsie" erfolgen wie in dem vatikan. Kodex. Am Schluß der kurzen Schilderung wird der Wucherer - so S. Polentone - tatsächlich unstandesgemäß bestattet: "*sed asinus ad terralia tractus atque sepultus est*".

S. Polentones Fassung der Legende ist plastisch und scheut nicht vor sehr dramatischen Ausmalungen zurück. Keine bildliche Darstellung ist ihm darin mit letzter Konsequenz gefolgt.

Allein Donatellos Relief vom Santo-Hochaltar kommt S. Polentone unter allen Verbildlichungen am nächsten. Die "*civitas*" der Vita wird mit einer Vielzahl von untereinander reich differenzierten Figuren sichtbar. Der Wucherer, an zentraler Stelle aufgebahrt, erscheint erstmals in erbärmlicher Nacktheit und - neu in der Motivgeschichte des Themas - entwürdigender Haltung. Das Gewand wurde ihm bis zur Schulter weggerafft, ein Arm hängt schlaff herunter, während eine Figur den klaffenden Schnitt im Corpus den Umstehenden zur Schau bietet. Auf der linken Seite des Reliefs wird das Herz in der Geldkiste sichtbar.

Donatellos Inszenierung hält den Ablauf im spannungsreichsten Moment fest, der eine größtmögliche "*varietas*" von menschlichen Gemütsbewegungen und Reaktionen beinhaltet: Erstaunen, Entsetzen, Betroffenheit usw. Zugleich ist jener Augenblick kurz nach Offenbarwerden des Wunders herausgegriffen, in welchem einige Figuren das Geschehen noch nicht zu Gesichte gekommen ist (so den Teilnehmern der Pro-

zession im Hintergrund). Antonius, umringt von kniend Adorierenden, weist mit der Rechten auf den Leichnam. Anders als in Sicco Polentones Bericht ist aus seiner Haltung keine Regung von moralischem Vorwurf oder pathetischer Verdammung zu entnehmen. Mit sanftem Gestus deutet er in die Richtung des leeren Brustkorbes, gleichsam nur diesen Umstand feststellend und auf ihn hinweisend. Donatellos Antonius läßt hier Pathos im Sinne einer Machtgeste vermissen. Erst durch die gesteigerten Reaktionen seiner Umgebung (Niederfallen zum Gebet, Senken des Kopfes zum Boden, fliehendes Ausweichen) wird dem Vorgang eine dramatische, übernatürliche Dimension verliehen.¹⁾

B.51

In dem Fresko in Deruta wirkt offenbar noch die ältere Bildtradition nach, denn Antonius erscheint predigend hoch oben auf einer Kanzel vor einer kleinen stehenden Gemeinde. Die geöffnete Geldkiste ist im Hintergrund sichtbar. Der Leichnam liegt unversehrt im Bett unter einer Decke, so daß nur der Kopf sichtbar ist. Der Predigtaspekt der Wunderlegende ist unter vollständiger Auslassung der "Autopsie" akzentuiert.

In naiver Weise verbildlicht Lorentino d'Angelo im Fresko von Arezzo (1482) das Wunder, in dem die Beteiligten wie Augenzeugen einer medizinischen Vorlesung in einer Anatomie recht aufmerksam und ohne innere Beteiligung dem Aufschneiden der Brust des Verstorbenen beiwohnen. Das Interesse gilt hier mehr dem mit dem Messer durchgeführten Schnitt als Antonius.

B.52

B.21

1) Zweifelhaft scheint mir die Vermutung C. Gasparottos zu sein (I miracoli dell'altare di Donatello, Il Santo 1968, S. 84), daß Donatello der bildlichen Tradition des Trecento gefolgt sei. Das Trecento-Fresko in der Cappella mit der Darstellung des "Herz-Wunders" ist mittlerweile urkundlich belegbar, vgl. S. 211 i.T. Wie bei den anderen Reliefs Donatellos zeigt sich auch hier eine enge Beziehung zu Sicco Polentone, so daß das Vorbild des Trecento eher von sekundärer Bedeutung war.

Die entsprechende Darstellung des römischen Stiches ist ebenfalls lediglich von ikonographischem Interesse. Die Hauptelemente der "Autopsie-Variante" werden summarisch genannt: Antonius, der auf die aufgeschlitzte Brust des im übrigen würdig gekleideten und liegenden Wucherers weist, wenige Augenzeugen, daneben die geöffnete Geldkiste.

In Benvenuto di Giovannis Fresko im Baptisterium von Siena ist der geöffnete Leichnam auf einem Platz ausgestellt. Antonius steht unmittelbar daneben vor einer kleineren Schar kniender Frauen, die sich in Gebetshaltung um die Bahre versammelt haben.¹⁾

Unter den Darstellungen des 16. Jahrhunderts geht Tullio Lombardos Relief lediglich das Fresko in der Scuola del Santo zeitlich voraus.²⁾ Francesco setzt die Szene - wie Donatello - vor einen reichen architektonischen Hintergrund, womit das Ambiente des Wucherers bezeichnet werden soll. Der Verismus in der Darstellung des Leichnams ist gegenüber Donatello deutlich abgeschwächt, wenn auch der Tote nackt auf der Bahre liegt. Die Figuren um die "Autopsie" herum sind nicht Menschen des Volkes, von S. Polentones "civitas", sondern eine Schar würdiger Bürger. Mit edlen Stoffen und Pelzen wurden die Personen ausstaffiert.

In Einklang mit der künstlerischen Absicht, eine Versammlung nobler Gestalten vorzuführen, ist auch das Handlungsmoment so gewählt, daß Ruhe und Gesetztheit, würdiger Ausdruck und Dignität der Attitüden bei allen Anwesenden voll zum Ausdruck gelangen. Vielfach sind die Augen in Erwartung des Ergebnisses der Untersuchung niedergeschlagen, die von der Figur im Vordergrund gleichsam zelebriert wird.

1) Auf 1506 ist eine Darstellung des Hans Fries datiert (Freiburg, Franziskanerkirche). Ähnlich wie im Predella-Bild Pesellinos oder dem Fresko in Deruta erscheint Antonius vor einer Menschenmenge predigend, der Wucherer ist in einer offenen Hausarchitektur zu sehen. Vgl. P.L. Ganz, Die Malerei des Mittelalters u.d. 16. Jhs. in der Schweiz, 1950, S. 124.

2) Das früher Domenico Campagnola zugeschriebene Fresko weist Antonio Sartori Francesco Vecellio, dem Bruder Tizians, zu; L'Arciconfraternita, 1955, S. 68.

Worauf Donatello besonderen Wert legte, die Veranschaulichung vielfältiger Gemütsreaktionen auf Bekanntwerden des Wunders hin, wird von D. Campagnola streng vermieden, indem er den Moment davor wählt: Die überraschende Entdeckung ist noch nicht zu den Anwesenden vorgedrungen, auch wenn die Kiste bereits geöffnet wurde und sich ein Kniender zur Versammlung umgewendet hat. Der gestische Ausdruck in der Haltung des hl. Antonius (am Kopfbende) ist daher zwar würdevoll geraten, doch fehlt ihm zugleich die tiefere Differenzierung und spezifische Deutung. Bei der erwähnten Tendenz, Affekte zu vermeiden, reicht seine Haltung nahe an Ausdruckslosigkeit heran. Seine Gebärdensprache, eher nur von allgemein energischem Charakter, bewegt sich in der Nähe der Segenspende. Ein spontaner, aktueller Bezug zur Öffnung des Brustkorbes, wie noch bei Donatello, besteht hier nicht. (Der soziale Konfliktstoff, der dem Thema zugrunde liegt, wurde nicht berührt!)

Bei Francesco Vecellio ist der Punkt erreicht, wo das Spezifische einer Wunderdarstellung, der Einbruch des überraschend Übernatürlichen, vernachlässigt wird und zu einem fast säkularen Vorgang wird, hier: einer medizinischen Autopsie. Der Wunderort wird zum anatomischen Hörsaal.

Tullios Relief-Darstellung in der Cappella hat den von D. Campagnola eingeschlagenen Weg nicht weiter verfolgt. Das Relief, fünfzehn Jahre nach dem Fresko in der Scuola vollendet, zeichnet sich durch eine neue Tendenz zum Expressiven aus.

B.54

Innerhalb der paduanischen Ikonographie ist mittlerweile die Darstellung des toten Wucherers als eines Nackten statt würdig Aufgebahrten etabliert. Donatello schilderte den Verstorbenen leblos und gebrochen, sein

Kopf schien wie verrenkt zur Brust verschoben. Tullio hat sich weniger eindeutig für einen solchen Realismus entschieden.¹⁾ In der großplastischen Darstellung war die Alternative "veritas" oder "dignitas" (Alberti) in der Verkörperlichung eines Leichnams von größerer Konsequenz, zumal seine Figur die Hälfte der Reliefbreite einnimmt (bei Donatello etwa ein Siebtel).

Tullios Darstellung des Wucherers ist in dieser Hinsicht ambivalent und versucht, Wirklichkeitsnähe mit dem Anspruch auf Schönlinigkeit zu verbinden. Einerseits wirkt die Liegefigur tot: der Kopf ist in den Nacken gedreht, die Lider sind in die Augenhöhlen gesenkt, der Mund klappt. Zugleich wirkt der junge Körper keinesfalls leblos oder starr. Die bewegten Gebärden wirken freibeweglich und von Lebensspannung erfüllt. In üppiger Fülle entfalten sich die Haarlocken. Der Schnitt im Brustkorb ist sauber ausgeführt und glatt, während Donatello einen wild aufgeschlitzten und klaffenden Corpus zeigt.

Von den beiden besprochenen Varianten innerhalb der Ikonographie des Wunders - die eine unter Akzentuierung der Predigt, die andere als Autopsie aufgefaßt - entspricht Tullios Relief²⁾ dem letzteren Typus, der in Padua anzutreffen ist und auch in Bologna verwirklicht wird.

Antonius erscheint von links in das Bildfeld schreitend und hält mit einer entschiedenen Geste seiner Rechten inne. Eine Interpretation als Segens- oder Gnadengestus kommt hier nicht in Frage, ein negatives moralisches Urteil (S. Polentone) wird ebenfalls nicht ausgesprochen. Tullio richtet des Antonius Aufmerksamkeit ganz auf den Wucherer mit einem Gestus, der hier recht eindeutig als wunderwirkend aufzufassen ist.

-
- 1) E. Ruhmer schlug eine Aktstudie eines liegenden Mannes im Berliner Kupferstichkabinett als Vorzeichnung Tullio Lombardos für die Figur des "avarus" vor; Paduaner Quattrocento-Plastiken als Bildquellen der Hochrenaissance, *Art veneta* 1978, S. 65/66.
 - 2) Cicognara, S. 343 ff. (IV). Gonzatti, S. 168. Burckhardt, Cicerone, S. 70. Perkins, S. 221 ff. (II). C. de Mandach S. 289 ff. Planiscig, *Neue Beiträge* .., S. 373; Venez. Bildh., S. 242 ff. Venturi (X,1), S. 374 ff., E. Ruhmer 1974, S. 44. J. Pope-Hennessy, 1971, S. 95 u. 342/43. Wilk, S. 26.

Wie in dem früheren Relief des "Bein-Wunders", dessen kompositorischen Aufbau das vorliegende Relief übernommen hat, erregt die Vollbringung der Tat helles Aufsehen. Tullio ergriff somit wie Donatello den spannungsvollsten Moment. Während Antonius noch tätig ist, ist die Wirkung der Tat bereits kundgetan. In den Gesichtern und Gebärden der Zeugen ist sie ablesbar geworden. Bei einer weitaus geringeren Figurenanzahl als bei Donatello ist der Forderung nach "varietas" in der Darstellung der Reaktionen Grenzen gesetzt. Hinzu kommt der Konflikt, Würdigkeit des mimischen Ausdrucks mit der realen Situation in Einklang zu bringen. Resultat dieses Dilemmas sind die zum Teil recht eigentümlichen Gebärden von Tullios Gestalten, insbesondere der Männer, die zwar sichtlich betroffen scheinen, mit den Armen deklamieren, zugleich aber im Gesicht und der Haartracht Haltung bewahren.

Aus der Bildgeschichte ist die Verwendung von vier Hauptfiguren vorgegeben, die auch Tullio im Relief zur Erscheinung bringt: Antonius, Wucherer, ein Mann, der die Wunde offenlegt, ein weiterer, der das Herz in der Geldkiste findet. Bei Donatello und D. Campagnola waren diese Figuren bereits zu finden. Das Relief der Cappella zeigt jenen mit der Hand am Brustschnitt in einer Blickwendung zu Antonius, der Entdecker des Herzens in der Geldkiste ist dem Betrachter zugewandt. Freie Hinzufügungen seitens des Entwerfers des Reliefs sind der Ordensbruder in Begleitung des Heiligen, zwei deklamierende Männer in der Mitte des Reliefs hinter dem Verstorbenen sowie die Gruppe zweier Frauen mit Kind. Die beiden Männer in der Mitte übernehmen die Funktion, die in den vielfigurigen Darstellungen von Donatellos Relief die "civitas" eingenommen hat.

Dagegen wird die Frauengruppe am rechten Bildrand deutlich als Nebenmotiv behandelt. Vom Hauptvorgang abgesondert und einander zugewandt, sind sie von der affektgeladenen Szene, die sich daneben abspielt, getrennt. Eine dritte Bedeutungsebene führt der tänzelnde Putto ein, der von der Konversation der Frauen gelöst ist und ganz außerhalb des inhaltlichen Zusammenhangs des Reliefs steht.

5. Das "Glas-Wunder" (Giammaria Mosca)
(Quellentexte, S. 357/58)

Erzählungen dieses Wunders befinden sich bereits in den frühesten Legendensammlungen. Seit jeher wird es unter den postumen Wundern des Heiligen aufgeführt.

Dem Bericht der VITA PRIMA zufolge versammelte sich im Hause eines Ritters, Aleardin, eine Gesellschaft zu Tisch, welche die Gültigkeit der Antonius-Wunder gegen den Unglauben ihres Gastgebers verteidigte. Um die Macht des Heiligen auf die Probe zu stellen, wirft Aleardin vom Balkon des Hauses ein Glas auf das Pflaster der Straße - es bleibt wunderbarerweise unversehrt. Eine Menschenmenge versammelt sich um den Wunderbecher. Aleardin, "penitentia ductus", eilt mit dem Glas zu den Fratres, um alsbald als Prediger für Antonius zu wirken.

Es gibt kaum einen zweiten Wunderbericht, dessen Tradierung eine solche Kontinuität gewahrt hätte wie das Glas-Wunder. Die wesentlichen Elemente der ersten Legendenfassung finden sich konstant in den späteren Berichten: VITA SECUNDA, RIGALDINA, Vita des P. Calo und der LEGGENDA FIORENTINA und auch bei Sicco Polentone. Auch Hyppolito da Pontes Text fügt dem Überlieferten nichts wesentlich Neues hinzu.

Trotz des frühen und wiederholten Auftauchens dieser Wunderlegende finden sich bis ins 16. Jh. keine bildlichen Darstellungen.

Da das Thema des Glas-Wunders bereits 1502 für ein Relief vergeben wurde, dürfte es höchstwahrscheinlich auch als Fresko in der Cappella des Trecento dargestellt gewesen sein. Die frühen Reliefs übernahmen bekanntlich die Darstellungen der Fresken. Doch ist das Glas-Wunder von keinem der Dokumente direkt erwähnt worden.

Daß ein Fresko mit dieser Legende existierte, legt auch die Tatsache nahe, daß jenes unversehrte Glas schon früh in den Reliquienschatz des Santo Eingang fand. Das Reliquiar entstand bereits im 13. Jahrhundert. Umso mehr verwundert es, daß dieses Thema nicht in das Programm der Reliefs Donatellos aufgenommen wurde.

Von Girolamo del Santo stammt die früheste uns bekannte Darstellung in der Scuola.

Auf seinen Kreis geht vermutlich das Fresko zurück, das sich im sog. Ambulatorium der Sakristei des Santo befindet. Giammaria Mosca ist mit der Ausführung des Reliefs 1520-28 betraut. Zur selben Zeit entsteht Girolamo Trevisos Fresko in Bologna.

Girolamo del Santos Fresko in der Scuola¹⁾ zeigt in einer statischen, zweigeteilten Komposition eine Personengruppe, die sich um das unversehrte Glas versammelt hat. Darüber ist die Tischgesellschaft am Balkon zu erblicken. Als Aleardin ist wohl jener Mann zu deuten, der rechts unten erscheint und mit dem Finger auf das Glas weist. Eine stärkere Gemütsbewegung ("penitentia ductus") wird in seiner Person nicht sichtbar, auch die Gestik der übrigen bleibt in dieser gänzlich undramatischen Schilderung gemessen und vornehm zurückhaltend. Dem Freskanten kam es mehr auf die Entfaltung einer herrschaftlichen Szene mit vornehm gekleideten Menschen in zeitgenössischen Gewändern an.

B.56a

Vom Aufbau her ist das wohl gegen Ende des zweiten Jahrzehnts im Ambulatorium entstandene Fresko völlig analog gestaltet.²⁾ Die Ähnlichkeiten reichen bis in die Gestik und Typik der Figuren. In der Form einer kontinuierenden Darstellung erscheint hier Aleardin zweifach, zunächst auf dem Balkon und dann in der Menge der Neugierigen. Eine im Hinblick auf das Relief wichtige Bilderfindung ist ein erzählerisches Detail: Das Glas hat beim Herunterfallen, obwohl es unversehrt blieb, ein Stück des Pflasters springen lassen, das jetzt mit einer Ecke aus der Straße ragt. Diese Idee sollte G. Mosca

B.56b

1) Die Zuschreibung an Girolamo Tessari (del Santo) erfolgte von Sartori, Arciconfraternita .., aufgrund eines Dokumentes vom 3. August 1511.

2) E. Egg u.a., Reclams Kunstführer Südtirol .. Venedig, 1972, datiert das Fresko ins frühe 16. Jh. und ordnet es einem Künstler zu, der "in der Art des Girolamo del Santo arbeitete" (S. 318).

später auch in seinem Relief übernehmen. Auch ein Putto ist zugegen. Girolamo Trevisos Darstellung in Bologna thematisiert ebenfalls das Hindeuten auf den Becher, fragendes Sich-Anschauen der Neugierigen, wobei nun auf manieristisch geschraubte Drehwendungen besonderes Gewicht gelegt wird. Keine der Figuren tritt eigentlich als Hauptakteur hervor. Als der "miles" Aleardin kämen zwei Figuren in Betracht.

Allen genannten Darstellungen ist neben dem kompositorischen Mittel der Aufteilung in zwei Zonen gemeinsam, daß keiner der Anwesenden als Protagonist besonders in den Vordergrund tritt. Die Reaktion, welche das unzerbrochene Glas hervorruft, kann als eine allgemeine Verwunderung und ein Suchen nach dem Urheber charakterisiert werden. Stärkere Affekte, Bestürzung etc., werden nicht verbildlicht.

Anders wird der Vorgang von Giammaria Mosca¹⁾ gedeutet. Entsprechend den besonderen Bedingungen des Reliefs und seines speziellen Formates in der Cappella del Santo ist die Szene in einer Zone angelegt, d.h. die Balkonszene entfällt. Daß das Glas von einem Balkon geworfen wurde, ist anhand der Gestik der Figuren deutlich ablesbar gemacht. Das Ausstrecken der Arme und Hindeuten auf den Becher stellt den kausalen Zusammenhang her.

Mosca setzt die statische Auffassung der gemalten Fassungen in eine bewegte, dramatisierte Szene um. Neben Verwunderung und Fragen nach dem Urheber werden hier Ergriffenheit, Neugierde und Begeisterung thematisiert. Am bewegtesten stellt sich der rechte Teil der Szene dar. Drei Frauen kommen hintereinander herangelaufen, in der Mitte schließt sich die Gruppe zu einem Kreis, während die Bewegung nach links hin zum Stillstand gekommen ist.

Der mit einer Panzerweste gekleidete (li.), der mit seiner Rechten auf den unversehrten Becher und der Linken auf den fiktiven Balkon hindeutet, ist als der aus den Texten als "miles" bekannte Aleardin zu deuten. Nicht nur durch die militärische Kleidung ist er

1) Gonzati, S. 169. Pietrucci, S. 201, C. de Mandach, S. 297, Planiscig, S. 259 ff., Venturi (X,1), S. 427/28.

akzentuiert. Als einzige aufrecht stehende Figur blickt er auch aus dem Relief heraus und demonstriert gewissermaßen den Verlauf des Geschehens.

Ein Bein stützt er dabei auf das durch den Aufprall des Glases aufgesprungene Pflaster. Mosca hat in originaler Weise die Reliefplinthe umfunktioniert - die Anregung dazu stammt von der Darstellung im Ambulatorium der Sakristei. In den Texten ist nicht erwähnt, daß das Glas beim Aufprall einen Pflasterstein zerschmettert hätte.

Die Texte sprechen davon, daß Aleardin, "penitentia ductus", beim Anblick des Vorfalls zunächst Reue empfindet. Bei Mosca öffnet er sich dem Betrachter, tritt bereits in der Rolle eines Bekenners der Wundertaten des Antonius auf, den er zuvor noch angezweifelt hatte. Mosca nimmt damit ein in den Texten erst später auftretendes Stadium vorweg, als der Ritter zum Prediger wird.

Ikographisch wichtig ist die Gestalt des hl. Antonius, die - deuten wir die bärtige Halbfigur im Flachrelief richtig - im Hintergrund ungesehen anwesend ist. Der nicht mit dem üblichen Antoniustypus übereinstimmende Kopf könnte mit dem Hinweis erklärt werden, daß Antonius zum Zeitpunkt des Wunders ja bereits verstorben und daher höheren Alters war. Da es sich um ein postumes Wunder handelt, wurde der Heilige von früheren Interpreten nicht mit in die Szene einbezogen. Durch die Eigenart des Reliefaufbaus ist es dem Bildhauer möglich, eine Art zweiter Realitätsebene einzuführen. Damit kommt das Flachrelief erstmals zu einer völlig neuen Bewertung. Es ist nicht mehr nur als Hintergrund aufzufassen, sondern als quasi jenseitige Sphäre, aus der Antonius wirkt.

Ebenfalls auf äußere Vorbilder dürfte die Gestalt des Putto zurückgehen. Im Fresko des Ambulatoriums ist er bereits anwesend. Wie die Erwachsenen betrachtet er dort das unversehrte Glas.

Während nun die Putti der übrigen Reliefs in der Cappella gänzlich unmotiviert durch den jeweiligen Handlungszusammenhang, zuweilen mit Traube oder einer Brezel in

Erscheinung treten, bezieht Mosca den Knaben dramatisch aufs engste in den Vorgang mit ein. Seine Mutter tritt auch nicht mehr in der Rolle einer Zuschauerin auf. Sie greift ihr Söhnlein, um es daran zu hindern, das Glas anzufassen. Mosca gelingt damit nicht nur die originellste Lösung für das Problem der Einbeziehung der Gruppe Frau mit Kind, sondern liefert eine der motivisch interessantesten Schöpfungen der Cappella überhaupt. Das genrehafte Nebenmotiv ist auf das Sinnvollste mit dem Hauptvorgang verknüpft worden.

Giammaria Moscas Werk steht chronologisch innerhalb der Reliefserie an vierter bzw. fünfter Stelle. Als er den Entwurf ausarbeitete, waren erst die beiden frühen Reliefs der Lombardi am Ort sowie Minellis Werk. Das Erstlingswerk des jungen Bildhauers unterscheidet sich in der szenischen Auffassung von den Vorgängerwerken grundlegend. Es ist die erste dramatisierte Darstellung. Die Isokephalie der Reliefs des Lombardo-Kreises, zu dem auch Antonio Minelli zu rechnen ist, wird von Mosca durch eine vertikale Rhythmisierung überwunden. Seine bewegte Gruppenkomposition führt die Köpfe und Körperhaltungen in einer ansteigenden Vertikalstaffelung vor: vom Knaben über die Figuren des Vordergrundes zu den Halbfiguren.

Der Verzicht auf eine statische und statuarische Inszenierung wie bei den Reliefs der Lombardi ist um so bemerkenswerter, als die Mosca zugänglichen Vorlagen, das Fresko in der Scuola und im Ambulatorium, eine "Frieskomposition" vom Typ der Lombardi nahegelegt hätten!

Obwohl er eine fünfjährige Lehrzeit bei den Bewunderern der Lombardi, den Minelli, absolviert hatte,¹⁾ unterliegt er dem Einfluß der Vorbilder nicht, sondern stößt zu etwas völlig Neuem vor. Dieses Neuartige zeigt sich auch in einer eigentümlichen Fragmentierung einiger Figuren.

Rechts neben Aleardin erscheinen zwei männliche Figuren, von welchen vor allem der hintere (ein Echo des Dornausziehers) so stark gebeugt ist, daß der Oberkörper fast senkrecht aus dem Reliefgrund herauskommt. Verfolgt

1) Vgl. S. 60 i.T.

man die Körperrumrisse, so ist überraschend festzustellen, daß, obwohl der Oberkörper in voller Plastizität hervorragt, der übrige Teil völlig im Reliefgrund verschwindet. Dem Bärtigen davor "fehlt" sein linkes Bein. Diese einer streng klassizistischen Auffassung widerstrebende Praxis kommt erst wieder bei Sansovino in gemilderter Form vor.

Mosca distanziert sich sowohl in der szenischen Auffassung als auch bezüglich des Figurenstils in wichtigen Punkten von den Lombardi. Gleichgeblieben ist hingegen die an den Gewandformen ablesbare antikische Orientierung des Bildhauers.

Moscas Darstellung gehört zu der Gruppe von drei Reliefs in der Cappella, in denen Antonius nicht unmittelbar und in voller leiblicher Präsenz als Wundertäter auftritt. G. Dentone liefert die Szene eines Frauenmordes, Sansovino die einer Totenklage. In beiden Fällen würde nach der Legende der Heilige erst in einer späteren Phase in die Vorgänge eingreifen. Dentones Relief ist eine rein profane Historie geworden, Sansovino verleiht seiner Darstellung spezifische Qualitäten des religiösen Bildes. Moscas Relief ist ein ähnlicher Grenzfall. Sein Werk berührt - bedingt durch das Thema - eine säkularisierte Darstellung: Verbildlicht ist die Auffindung eines Glases. Wäre der profane Vorgang nicht als übernatürlich gesteigert worden durch den wundersamen Bruch des Pflastersteines, durch himmelwärts gerichtete Verweise und die "unsichtbare" Gegenwart des Antonius, hätte Mosca die radikale Lösung Dentones verwirklicht. Stattdessen wurde versucht, das Thema im Sinne einer "Wunder-Darstellung" zu lösen.

6. Die Erweckung des Knaben Parisio (Minelli, Sansovino)
(Quellentexte, S. 359-362)

Die Legende von der Erweckung des im Meer ertrunkenen Neffen des Antonius findet sich bereits in der VITA PRIMA des 13. Jhs. und taucht im folgenden Jahrhundert in einem Kodex der Biblioteca Classense in Ravenna auf, dem LEGENDARIUM von Florenz, im LIBER sowie bei Bartholomeo da Pisa.

In allen Schriften wird die Begebenheit unter den postumen Wundern des Antonius aufgeführt. Der Heilige tritt persönlich und leibhaftig in Erscheinung.

Die Berichte weichen nur in Details voneinander ab. Nach der Erzählung der VITA PRIMA ertrinkt in Lissabon der fünfjährige Neffe des Antonius, Parisius, auf einem Boot im Meer, wird von Fischern tot geborgen und der Mutter überreicht. Verwandte und Freunde bringen die Mutter mit dem toten Kind nach Hause, wo dieses Hals über Kopf gehalten wird, um das verschluckte Wasser herauszulassen. Als man die Bestattung vornehmen will, weigert sich die Mutter, das Kind herauszugeben. Sie wendet sich an Antonius, ihren Bruder, mit dem Versprechen, ihren Sohn später in den Orden zu geben, wenn ihm das Leben wieder geschenkt werden würde. Ohne Antonius' leibhaftiges Eingreifen erblickt Parisius bald wieder das Licht der Welt.

In der Erzählung des ravennatischen Kodex wird Parisius nicht als Neffe des Antonius verstanden. Die verzweifelte Mutter fleht Christus und Antonius um Hilfe an. Auch in dieser Version tritt Parisius - älter geworden - in den Franziskanerorden ein.

Im verkürzten Bericht des LEGENDARIUMS von Florenz ist Parisius wieder Neffe des Antonius. Diesmal tritt der Vater in der Rolle desjenigen auf, der "cum caeteris" auf eine Beerdigung drängt.

Das LIBER MIRACULORUM gibt den Wunderbericht in einer längeren und einer kürzeren Variante wieder. Dabei ist die Anlehnung an die VITA PRIMA auffällig. In der kürzeren Version erscheint wieder der Vater als Gegenspieler der Mutter; ebenso in der Fassung Bartholomeo da Pisas.

Sicco Polentone fügt den bekannten Varianten nichts Neues hinzu. Parisius, "aetate minor", soll nach dem Willen der Freunde rasch beerdigt werden. Der Gegensatz zwischen Freunden und der Mutter wird nochmals betont, als Sicco die stete Fürbitte der Gläubigen gegen die schnell sinkende Hoffnung ihrer Umgebung akzentuiert. Am dritten Tag erhebt sich Parisius vom Totenbett.

Einen zusätzlichen Abschnitt widmet Sicco dem Vater, der "adversantibus amicis ad triduum usque sepeliri prohibuit". Ebenfalls von einem starken Glauben erfüllt, verhindert er die Beerdigung seines Sohnes und wird wegen seiner Einfalt bespöttelt.

Sicco Polentone weitet gegenüber den früheren Darstellungen die Erzählung dort aus, wo es um die Charakterisierung des gläubigen Bemühens der Eltern geht. Dabei rückt er die Umgebung in ein negatives Licht, wie es in den früheren Quellen nur im Ansatz erkennbar war.

Die Rolle des Vaters ist in der Tradition verschieden beurteilt worden: in der "Vita Prima" und dem Kodex von Ravenna wird er nicht erwähnt, in der Florentiner Vita und der kürzeren Fassung des LIBER will er "cum caeteris" den Ertrunkenen begraben. Hingegen interpretiert ihn Sicco Polentone erstmals als guten Christen und als Anhänger des Antonius, dessen Beharrlichkeit mit zur Rettung des Knaben beiträgt.

Unmittelbar vor den bildlichen Darstellungen in Padua entstand die bei Paul Fridenberger¹⁾ veröffentlichte Textfassung. Da sie dieses Wunder wie alle übrigen Begebenheiten als "volgarizzamento" direkt aus dem LIBER MIRACULORUM transponiert, bietet sie auch das "Parisio-Wunder" in zweifacher Form an.

Die kürzere Variante hebt somit die von Sicco vorgenommene Korrektur bei der Deutung des Vaters wieder auf, während ihn der längere Text übergeht.²⁾ Die Eltern der Mutter und Freunde bringen das tote Kind nach Hause. Es folgt die Weigerung der Mutter, es zu beerdigen, ihr Versprechen und die Rettung am dritten Tag.

Im Gegensatz zu dem häufigen Erscheinen dieses Wunders in der Viten-Literatur finden sich nur sehr wenige Verbildlichungen des Themas.³⁾

Die früheste bekannte Darstellung findet sich auf dem Triptychon von Bourg.⁴⁾ Zwei Fischer haben vor der Mutter ein Netz ausgebreitet, in dem der ertrunkene Knabe liegt. Antonius ist nicht real präsent, sondern erscheint in einer kleinen Mandorla am oberen Bildrand.

1) L. Guidaldi, I fioretti di S. Antonio, S. 109 u. 125

2) Ebenso die 1532 entstandene Textfassung Hyppolito da Pontes.

3) Bei dem von G. Kaftal, Iconography of the Saints in Central and South Italian Painting, S. 111, erwähnten Bild einer Predella handelt es sich meiner Ansicht nach nicht um die Darstellung des "Parisio-Wunders".

4) Vgl. S. 133 i.T.

Die im Hinblick auf das Relief wichtigste Darstellung findet sich in der Scuola del Santo zu Padua.¹⁾ Sie liefert die später von Antonio Minelli übernommene Prägung des Bildgedankens. Der Freskant zieht die in den Texten nacheinander stattfindenden Ereignisse - die Mutter am Strand, die Fürbitte im Haus, die Erweckung nach drei Tagen - in einem Bild zusammen und läßt im Gegensatz zu allen Quellen Antonius leibhaftig präsent erscheinen. Indem so der Heilige mit ausgestrecktem Arm dem Ertrunkenen wieder Leben einflößt, wurde die traditionellste und einfachste aller Bildlösungen gewählt. Die abstrakte Vorstellung, daß Antonius aus dem Unsichtbaren wirkt, die gegensätzlichen Forderungen der Mutter und ihrer Umgebung, kurz: eine differenziertere Darlegung im Sinne einer der Quellentexte bleibt unrealisiert. Die einzelnen Figuren bleiben in ihrer Deutung an der Oberfläche.

B.59

Links im Bild könnte möglicherweise der Vater des Kindes mit Schriftrolle dargestellt worden sein. C. de Mandach deutete diese und die daneben stehende Figur als Amtspersonen. Die anwesenden Zeugen sind in lediglich andächtiger Haltung dargestellt. Antonio Minelli²⁾ geht hinsichtlich der Verarbeitung und Durchdringung des Stoffes über dieses Vorbild nur wenig hinaus.

B.60

Obwohl es sich um ein postumes Antonius-Wunder handelt, ist von einer Auflage seitens des Auftraggebers nichts bekannt, die - wie bei Sansovinos Reliefauftrag von 1536 - verlangt hätte, den Heiligen "in aere" darzustellen. Dieser Vorschlag stellt einen Kompromiß dar zwischen einer Szene ohne Antonius - entsprechend der Legende - und dem üblichen Wunderschema mit einem leib-

1) Antonio Sartori, *L'Arciconfraternita del Santo*, 1955, S. 67, schreibt das früher u.a. Domenico Campagnola zugeordnete Fresko aufgrund dokumentarischer Anhaltspunkte Giammartino Tranzapani zu (1511).

2) Gonzati, S. 167. C. de Mandach, S. 320 ff. Planiscig, S. 364 ff. Venturi (X,1), S. 419; (X,2), S. 626. J. Pope-Hennessy, *Essays ...*, S. 97/98.

haftigen Wundertäter. Daß Antonius in Minellis Relief so erscheint, als habe er das Wunder zu Lebzeiten gewirkt, ist sicherlich mit dem Verweis auf das Fresko der Scuola zu erklären. Die Figur der mit ausgestreckten Armen am Boden knienden Mutter ist geradezu ein Zitat des Freskovorbildes. Da das Relief eine verkürzte Darstellung des Knaben nicht erlaubte, wurde er parallel zur Bildebene liegend dargestellt. Er ist gleichsam vor Antonius aufgebahrt und wird von der Mutter seinem Wirken anempfohlen. Naturalistischer als im Fresko ist die Gebärde der Frau, ihr zerwühltes Haar, das hoffnungsvolle Aufblicken zum hl. Antonius dargestellt. Diese Figur, die sich von den ausdrucksärmeren Personen dahinter abhebt, dürfte Jacopo Sansovino Wesentliches zu verdanken haben.¹⁾

Eine Zutat des Reliefs ist der in der Mitte erscheinende Fischer mit dem Netz. Er hat Parisio aus dem Wasser gezogen. Das Wunder ist noch nicht vollzogen. Verzweifelt blickt die Mutter zu Antonius empor. Das Taschentuch in ihrer Linken ist gegenüber dem Fresko ein bereicherndes Detail. Ihre kräftigen Lockenbündel reflektieren ihren psychischen Zustand. In zaghafter Bewegung wendet sich Antonius der Mutter und dem toten Knaben zu. Seine Gebärde bleibt unpathetisch und wirkt verhalten. Auch die Ausdruckswerte der übrigen Augenzeugen bleiben in einem Equilibrium. Gesteigerte Expressivität ist gemieden worden. Zaghafte Neugierde ist bei den Figuren hinter der Mutter, fast unbeteiligtes Dastehen bei den Frauenfiguren rechts zu beobachten. Der Begleiter des Antonius schaut desinteressiert aus dem Bild heraus. Eine stark expressive Gestalt ist ganz an den Bildrand plaziert worden: Die fast völlig in Gewänder eingehüllte Frau hat sich aus Verzweiflung über den Vorfall in tiefer Trauer von der Szene abgewandt. Der Vater des Knaben tritt - gleich in welcher der bekannten Verhaltensweisen - nicht in Erscheinung.

1) Vgl. S. 55, Anm. 3 i.T.

Die Verpflichtung des Bildhauers, eine größere Anzahl von Figuren im Relief unterzubringen, stand insofern in Einklang mit den Legendentexten, als dort immer von Freunden und Verwandten als Augenzeugen die Rede war. Die fehlende Akzentuierung von Einzelpersonen ließ dem Künstler freie Hand bei der Bilderfindung. Minelli hat diese Möglichkeit zur Gestaltung vor allem von Frauenfiguren genutzt. Motivisch interessant - doch nicht notwendigerweise thematisch sinnvoll - ist die Gestaltung der Gruppe um den Putto, der keck über die Schulter seiner Mutter "klettert". Die daneben Stehende reicht dieser die Hand und legt ihren Arm um die Schulter.

Der Entwurf für das zweite Relief Minellis (1523 von der Arca genehmigt) entstand, als die beiden frühen Reliefs der Lombardi und das eigene Erstlingswerk in der Cappella zu sehen waren. Seine Komposition versucht, einige Motive dieser 5 Vorläufer bewußt interessanter zu gestalten. So das Motiv 'Frau mit Kind', das noch eine weitere Frauenfigur einbezieht und den Putto erstmals in den Armen der Mutter darstellt. Auch in der Figur des wegschauenden Begleiters des Antonius ist eine bewußte Modifikation der beiden von den Lombardi eingesetzten Mönche zu sehen, die stereotyp hinter dem Wundertäter im Flachrelief erschienen sind. In der Darstellung des "Parisio-Wunders" wird er vollplastisch wie Antonius selbst und wendet sich - ein sehr gesuchtes Motiv - von der Szene ab.

Es ist fraglich, ob die Variation der beiden genannten älteren Motive über die formal-kompositorische Abwandlung hinaus einen inhaltlichen Beitrag zu leisten vermag. Es scheint so, als habe der Bildhauer das Motiv der Mutter mit dem Putto zu der Gruppe der um ihr totes Kind trauernden Mutter antithetisch in Beziehung setzen wollen.

Die Möglichkeit einer solchen Interpretation wird unterstützt durch die Legende selbst, die in all ihren Fassungen davon spricht, Parisius habe mit anderen Knaben auf einem

Boot im Meer gespielt. Als der Kahn kenterte ertrank nur Parisius, während sich seine Kameraden, da sie schwimmen konnten, in Sicherheit brachten.

Es ist daher möglich, den Knaben in den Armen der glücklichen Mutter als einen der Überlebenden des Unglücks zu betrachten.

Im Ansatz wäre damit eine thematisch sehr adäquate und interessante Verflechtung des traditionellen Reliefmotivs mit dem Hauptthema dieser Darstellung zu erkennen. Es sei dahingestellt, ob Minelli über die rein äußerliche Addition beider Gruppen zu einer vertieften Deutung ihrer Beziehung gelangt ist.

"Wunder der erretteten Ehefrau" (G. Dentone, S. Cosini)
(Quellentexte, S. 363/64)

Die Darstellung Dentones ist ikonographisch insofern problematisch, als zunächst zwei Episoden aus der Antonius-Legende als mögliche Vorwürfe in Frage kommen. S. Polentone berichtet als erster von einem toskanischen Ritter edler Abkunft, der cholerischen Wesens war. Eines Tages brachte ihn eine unpäßliche Antwort seiner Frau in Zorn. Mit Hieben und Tritten mißhandelte er sie und riß ihr Haare aus. Bald von Reue gepackt, fleht der Ritter Antonius um Vergebung seiner Schuld an. Die Ehefrau wird geheilt.

Nach einer derartigen Fassung der Legende könnte Tizians Fresko in der Scuola del Santo entstanden sein: im Vordergrund der tobende Ehemann im Vollzug seiner Tat, im Hintergrund derselbe vor Antonius kniend und um Vergebung bittend. Die Nebenszene erlaubt es, diese Darstellung mit Sicherheit der Fassung Polentones zuzuordnen.

In Giovanni Dentones Relief¹⁾ fehlt dieses erzählerische Detail. Man sieht den mordenden Ehemann, der von zu Hilfe Geeilten an seinem Tun gehindert wird. Die Nebenszene fehlt, daher kommt für das Relief theoretisch eine zweite Wunderlegende in Betracht, die sich im LIBER MIRACOLORUM und dem Text des vatikan. Kodex befindet.²⁾

Die Frau eines Häretikers, die verspätet von den Fratres heimkehrt, wird von ihrem Mann zur Rede gestellt. Er mißhandelt sie, reißt ihr die Haare aus etc.. Nach seinem Fortgang schickt die Verwundete nach Antonius, der sie heilt und die zerstörte Haartracht wieder herstellt. Nunmehr von Antonius' Wirkenskraft überzeugt, wird der Ehegatte zum Glauben bekehrt.

1) Gonzati, S. 164. Pietrucci, S. 102. Perkins, S. 259 (II). C. de Mandach, S. 134 ff. Venturi (X,1), S. 420.

2) Die Fassung des LIBER findet sich später auch in den im 15. Jh. italienisch verfaßten "Fioretti di S. Antonio". Vgl. L. Guidaldi, Volgarizzamento quattrocentesco del Liber Miraculorum, Il Santo, 1930, S. 148/49.

Die Rüstung des in Dentones Darstellung erscheinenden Gewalttäters erlaubt es, jenen "miles" von Polentones in der Toskana stattfindender Legende zu sehen.

Das Fresko der Scuola (1511) geht der Reliefdarstellung zeitlich voran.¹⁾

Stellt man den Wechselbezug der Bildprogramme von Scuola und Cappella in Rechnung, so ist es erlaubt, das Relief analog der Darstellung des Freskos zu deuten.

Polentone spricht von einer schwer verwundeten, bewußtlosen Frau, indes diejenige des LIBER noch nach Antonius zu schicken, in der Lage ist. Auch unter diesem Gesichtspunkt liegt Polentones Text am nächsten.

Polentone zählt die Legende nicht zu den postumen Wundern des hl. Antonius. Unmittelbar im Anschluß an dieses Wunder verzeichnet er die Begebenheit von Ferrara, bei der der Heilige ebenfalls körperlich gegenwärtig ist.

Die Möglichkeit, Antonius in der Darstellung zu verbildlichen, wäre somit gegeben.

Tizians sehr eigenwillige Wahl des Handlungsmomentes sollte auch Dentones Relief entscheidend beeinflussen. In Umkehrung des traditionellen Wunderschemas, das die Wundertat großfigurig im Vordergrund und im Hintergrund eventuelle Vorstadien im kleinen Format darstellt, läßt Tizian den Heiligen nur kleinfigurig erscheinen.²⁾ Unter dem Eindruck dieses Vorbildes vergegenwärtigt auch Dentone das blindwütige Toben des "miles" in einer großfigurigen Inszenierung. Die den Wunderaspekt des Themas zumindest tangierende Nebenszene bei Tizian entfällt bei Dentone völlig. Seine Darstellung ist eine rein profane Historie, deren Inhalt vorderhand nicht notwendigerweise dem Ort des Reliefs, der Cappella del Santo, adäquat ist.

1) A. Sartori, *L'Arciconfraternita..*, S. 63/64

2) Ein umgekehrter Fall ist in der Darstellung des "Bein-Wunders" in den Fresken von Camposampiero zu finden, wo Antonius im Vordergrund Leonards Bein wieder anfügt, während im Hintergrund das Vergehen an der Mutter dargestellt ist.

Zur Aufbereitung des Themas von einem Text der Art Siccio Polentones oder von Tizians Fresko bedurfte es einiger Schritte, um dieses dem Reliefstil der Cappella anzugleichen. Polentones Bericht spricht davon, wie hilflos die Gattin ihrem Manne ausgeliefert war. Später wird sie von Nachbarn und Freunden ins Bett gebracht. Zur Tatzeit ist das Opfer mit dem Täter also allein.

Entsprechend der Forderung nach einer figurenreichen Szene hat Dentone eine Korrektur der Vorlagen unternommen. Die an der Aktion heftig beteiligte Gruppe, welche der Wehrlosen zu Hilfe eilt, geht somit auf Dentones' unmittelbare Bilderfindung zurück. Tizian war nicht veranlaßt, eine solche Erweiterung vorzunehmen. Der Kontext seiner Darstellung machte ihm hinsichtlich der Figurenanzahl und -anordnung keine Auflagen.

Die zehn von Dentone hinzu erfundenen Figuren teilen sich in eine Gruppe von heftig bewegten Männern, die den Ritter von seiner Frau zurückreißen, und eine andere, die eine Zuschauerrolle übernimmt. Das Thema von Dentones Relief wird somit die verzweifelte Rettung einer Frau vor dem Angriff eines gerüsteten Mannes.

Die szenische Durchführung Dentones wird dort etwas brüchig, wo der dramatische Kern des Reliefs mit den lediglich zuschauenden Augenzeugen in Berührung gerät. Der indifferente Gesichtsausdruck der Gesichter am linken Bildrand läßt einen stärkeren Bezug auf den tragischen Vorfall vermissen.

Das Problem der Angemessenheit von Darstellungsweise und Thema wird vor allem angesichts der Figurengruppe der Frau mit Kind akut. Zum Zeitpunkt der Übernahme des Themas durch den Bildhauer (1524) fand Dentone dieses Genremotiv in den frühen Reliefs der Lombardi und bei Minelli vorformuliert. Trotz des unterschiedlichen Charakters seines Themas und dessen Auffassung wurde der Putto unbesehen übernommen. Es sei dahingestellt, ob Dentone mit dieser Zutat seiner Darstellung ein adäquates Nebenmotiv hinzugefügt hat.

Erweckung des Mädchens Eurelia (Jacopo Sansovino)
(Quellentexte, S. 365)

Die Auferweckung eines Mädchens wird in der VITA PRIMA unter jenen Wundern angeführt, die - vor Gregor IX. vorgelesen - zur Kanonisation des Heiligen führten.

Von einem Mädchen aus Padua, Eurilia, wird berichtet, sie habe ihre Mutter zum Nachbarn begleitet, um Feuer zu holen. Auf dem Rückweg fällt sie in einen Wassergraben und ertrinkt. Zur klagenden Mutter, die das Kind herausgezogen hat, gesellen sich Schaulustige am Ufer des Gewässers. Ein Mann stellt die Totenstarre fest. Man bindet die Ertrunkene an den Füßen hoch - doch vergeblich. Erst als sich die Mutter an Antonius wendet und gelobt, ein Wachsbild zu stiften, erlangt die Ertrunkene wieder das Leben (".. promisit se iconem ceream ad tumulum ipsius delaturam .."). Es handelt sich um ein postumes Wunder des Antonius: ein Ex Voto sollte für seine Arca in Padua gestiftet werden.

Das Wunder wird später nur selten in den Viten erwähnt. Bartholomeo da Pisa gibt es gerafft wieder. Auch bei Sicco Polentone erscheint es in gekürzter Form. Das in der "Assidua" erwähnte Detail ("immosso in ore eius cuispiam digito" = nachdem ein Finger in ihren Hals gesteckt ward) entfällt bei Sicco, wohl aber weiß er zu berichten, daß Eurelia bei der Wiederbelebung das verschluckte Wasser von sich gibt.

Girolamo das Trevisos Darstellung in Bologna stellt unter Umgehung der topographischen Angaben des Berichtes die Szene vor einem monumentalen Architekturhintergrund dar. Eine größere Anzahl von Augenzeugen umschließt die mit dem Kind in Armen vor Antonius kniende Mutter. Im Widerspruch zur Legende ist der Heilige bei der Erweckung körperlich anwesend. Er liest in der Bibel und legt der Toten die Hand auf.¹⁾

B.63

1) C. de Mandach, o.c., sieht das im Zusammenhang mit Giovanni Dentones Relief behandelte Fresko Girolamo da Trevisos als Darstellung des "Wunders des ertrunkenen Mädchens". Diese Deutung deckt sich nicht mit den Legendentexten.

Für die ikonographische Analyse von Jacopo Sansovinos Relief ist noch Hyppolito da Pontes Legendenfassung von 1532 relevant. Dieser Text hält sich wieder streng an Sicco Polentone, so daß an eine direkte Übernahme gedacht werden kann. Ist es bei Polentone ein Mädchen namens Eurilia, "puella paduana", die ertrinkt, so nennt sie Hyppolito Carilia.

Jacopo Sansovino war am 3. Juni 1536 bei der Themenvergabe für dieses Relief zur Auflage gemacht worden, das Wunder "della dona anegata" unter Einbeziehung des Antonius darzustellen: "con el santo Antonio in aere". Für die Auftraggeber, mit der Vita ihres Heiligen bestens vertraut, war es klar, daß bei einem postumen Wunder Antonius nicht wie sonst in Erscheinung treten könne. Dennoch wollten sie aber nicht auf dessen Gegenwart verzichten und wünschten ihn daher als quasi übernatürliche Erscheinung verbildlicht. Sansovino ist diesem Wunsch nicht nachgekommen.

R. Gallo betrachtete die Abweichung Sansovinos vom Auftrag als Grund für die verzögerte Fertigstellung des Reliefs. Der Konvent habe ein Relief ohne die Darstellung des Antonius nicht akzeptieren wollen und daher das fertige Werk lange Zeit abgelehnt.¹⁾

Jacopo Sansovino ist bei der Wahl des Handlungsmomentes so verfahren, daß die Erscheinung des hl. Antonius, in welcher Weise auch immer, auch noch nicht zu erfolgen hätte. Sansovinos Relief ist strenggenommen keine Wunder-Darstellung. Gezeigt ist, wie die Mutter, nachdem sie das Kind aus dem Wasser gezogen hat, um die Ertrunkene trauert. Die Möglichkeit, Antonius um Beihilfe anzuflehen, ist zu diesem Zeitpunkt von ihr noch nicht erkannt worden. Weder das Thema des Eingreifens des Heiligen, noch das Stadium davor, die Fürbitte, hat Sansovino gestaltet. Es handelt sich um eine Klageszene, ein Be-
weunungs- und Trauerbild. Wie im Relief Giovanni Dentones zeigt Sansovino die Phase vor dem Wundervorgang. Nicht die im Banne des Wunders stehenden Menschen und ihre Reaktionen wurde thematisiert, sondern das Mitleid

1) Zur Widerlegung dieser Ansicht vgl. S. 43, Anm. 2 i.T.

um die Verstorbene und das Unglück der Mutter. Hoffnung ist noch nicht in Sicht. Der profane Moment ist dem heiligen vorgezogen.

Trotzdem wirkt das Relief nicht als Genredarstellung. Indem Sansovino, in Anlehnung an den Typus der Pietà, die um ihre Tochter tief trauernde Mutter zum Zentrum der Darstellung macht und ihr die Gestalt der Maria gibt, erhält die Szene den Charakter einer religiösen Historie.

Die Verpflichtung zur Komposition einer mehrfigurigen Szene widerspricht nicht dem Wunderbericht der VITA PRIMA, demzufolge viele Schaulustige am Unglücksort eintreffen. Bei Sicco Polentone spielt sich der Vorgang dagegen in aller Stille zwischen den beiden Frauen und dem unsichtbaren Antonius ab. Von Zuschauern, auch von einem Manne, der Beihilfe leistet, ist keine Rede. Dieser wird nur in der frühen Legende erwähnt. Er stellte den Tod des Mädchens fest. Die im Relief hinzutretenden Figuren dürften folglich allein Sansovinos Bilderfindung zuzuschreiben sein.

Die auf sich selbst gestellte Einsamkeit bei Sicco oder Hyppolito ist im Kern auch noch in Sansovinos Relief greifbar.¹⁾ Das Bild der am Boden knienden Mutter, die das tote Kind umfaßt, ist ein in sich abgeschlossenes Motiv. Mit der Darstellung der die Mutter trostspendend an der Schulter fassenden Alten deutet Sansovino das Grundmotiv zu einem Bild der drei Lebensalter aus. Die mit reichem Kopfputz verhüllte alte Frau erscheint als in innerster Anteilnahme mit der Trauernden verbunden und im Schmerz beistehend. Der Gruppe des Vordergrundes schließen sich drei weitere weibliche Figuren nach hinten an, so daß Sansovino im mittleren Teil ausschließlich die Trauer der Frauen thematisiert, indes je zwei männliche Figuren die Abgrenzung nach außen hin schaffen.

Nicht mehr unmittelbar mit der trauernden Mutter in Kontakt ist eine zur Seite gebeugte, in verzehrendem Schmerz dargestellte Frau. Sie kontrapunktiert die in ruhiger Anteilnahme erscheinende Alte vor ihr. Sind die Gefühlsgeboten der bisherigen Frauen ausdrucksstark an-

1) Gonzati, S. 166. Burckhardt, Cicerone, S. 70
-, Skulptur der Renaissance, S. 355. C. de Mandach,
S. 329 ff. Planiscig, S. 366. Venturi (X,2),
S. 626 ff. J. Pope-Hennessy, 1970, S. 84 u. 407.

gelegt, so verklingt jedes Pathos bei der rechts daneben stehenden Vornehmen mehr zu teilnahmsvoller Indifferenz.

In dieser Figur von starker Klassizität läßt sich leicht eine Querverbindung zu jenen Frauenfiguren früherer Reliefs schlagen, die zusammen mit einem Putto als Sekundärmotive eingeführt waren. Ihre Haartracht ähnelt stark den Frauenfiguren in Antonio Lombardos Relief. Typisch für die Interpretation Sansovinos ist, daß die würdig aufrechte Frau nicht mit einem Putto verbunden wurde. Sansovino verzichtete auf diesen genrehaften Zusatz, wodurch die über der Darstellung liegende, sehr dicht gestaltete Atmosphäre der Trauer nicht beeinträchtigt wird. Jacopo Sansovino ist der einzige in der Cappella del Santo anwesende Bildhauer, der das beliebte Motiv der Frau mit Kind fallen läßt. Diese Abweichung ist nicht allein im Thema begründet, denn noch eher wäre in Giovanni Dentones Szene des Frauenmordes der Putto deplaziert gewesen. Eher ist das Fehlen des Putto als Zeichen einer grundsätzlich anderen Auffassung des Bildhauers zu betrachten, die auf Steigerung und Konzentration der Bildmittel Wert legt.

Die Frauengruppe des mittleren Teiles wird von männlichen Figuren flankiert, die nun stärker noch die Rolle von Zuschauern einnehmen. Der Figur der hockenden Alten korrespondiert am linken Reliefrand die von starkem Körperpathos durchdrungene halbnackte Männergestalt (Planiscig: "sansovinesker Idealtypus"). Nur weitläufig erinnert sie an die Figur der VITA PRIMA, von der es heißt: "... Quam, cum vir quidam de circumstantibus letal frigore rigidam contrectasset, verso ad terram capite, pedes eius super discum in altum levavit ...". Gleichwie, Sansovino legt dem Betrachter für diese michelangeleske Figur eine Deutung als erfolgloser Retter nahe, der Euribia aus dem Wasser gezogen hat und sich gerade wieder einhüllt. Über den erzählerischen Moment wird damit auf ein Stadium davor angespielt.

Rein motivisch mit Mars und Neptun von der Gigantentreppe verwandt, ist diese Figur unter den Augenzeugen der Unglücke am stärksten auf die zentrale Trauergruppe bezogen. Ihre physische Präsenz suggeriert eine ungebrochene psychische Anteilnahme an der Trauer der Mutter.

In den Diskussionen zu Poussins "Mannalese" an der Académie Royale äußerte Le Brun 1667 zur Deutung eines älteren, kompositorisch stark akzentuierten Mannes, der eine Frau vom Typ der Caritas Romana beobachtete:

".. M.Poussin a représenté un homme déjà âgé pou regarder cette femme qui donne à tetter à sa mere, parce qu'une action de charité si extraordinaire devoit estre considerée par une personne grave ..").¹⁾

In analoger Weise gelingt es Sansovino, der Trauergruppe mittels dieser imposanten Männerfigur zusätzliche Bedeutungsschwere zu verleihen. Auch der Blick des Betrachters wird in der Leserichtung unmittelbar zum Zentrum der Darstellung geführt.

Wie bei den Frauenfiguren komponiert Sansovino auch bei den männlichen Augenzeugen in Gegensätzen von alt und jung, so daß sich der rechts neben der bärtigen Gestalt befindliche Jüngling durch lockige Haartracht, glattes Gesicht und weniger heroischen Körperausdruck unterscheidet.

1) Félibien, o.c., 6. Konferenz, S. 90

Es fällt schwer, die Figur des sich auf einen Stamm lehrenden Jünglings mit den Textvorlagen in Verbindung zu bringen. Unter den erfinderischen Zutaten des Bildhauers ist diese wiederum eine sehr markante und eigenwillige. Aufgrund der Kleidung und des Habitus entspricht der junge Mann, man denkt an einen Flößer oder Ackersmann, am wenigsten einem idealisierten Typus. Die Figur weist unter allen Beteiligten die stärksten Genrezüge auf. Sie ist von der Szene etwas versetzt, auch wenn sie durch Blick und Körperwendung auf das Hauptgeschehen bezogen bleibt. Dem Œuvre Sansovinos ist die Figur des jungen Mannes mit Stamm nicht fremd. Dieser erscheint auch in den Tribünenreliefs von S.Marco in der Darstellung der Lobpreisung des hl. Markus oder in der "Bekehrung des Herrschers", beide Male links am Rand. Sie ist damit nicht dramaturgisch aus dem Handlungszusammenhang des Themas herausentwickelt, sondern sozusagen dem figürlichen Repertoire Sansovinos entnommen.¹⁾

Gleichwie, die etwas derbe Figur paßt sich gut dem Geschehen ein, das ohnehin in freier Landschaft stattfindet. Sansovino hat diesem Umstand schon dadurch Rechnung getragen, indem er die Plinthe nicht glatt zuschnitt, sondern v.a. rechts als unregelmäßigen Boden gestaltete.

1) L. Planiscig, 1921, S. 364-66, ordnet das Eurlia-Relief einer späteren Schaffensperiode Sansovinos zu, es zeige "die volle Kraft des fortgeschrittenen Künstlers".
Nach der Mitte der vierziger Jahre entstanden, wären dem Relief der Cappella die Entwürfe für die Reliefs der nördl. Cantoria zeitlich vorausgegangen. Jene Figur eines jungen Mannes wäre dann in den Reliefs für S.Marco zuerst verwendet worden.

Sansovinos Relief nimmt nicht zuletzt dank der "Flößerfigur" von dem Anspruch Abstand, das Wundergeschehen in ein antikes oder pseudoantikes Ambiente zu versetzen. Im Vergleich zu den übrigen Werken der Cappella erreicht Sansovinos Werk einen hohen Grad von Naturalismus.

Die naturalistische Darstellungsweise bei der Gestalt des Bärtigen und vor allem der Alten, deren Gesicht wie ausgemergelt erscheint, forderte die Kritik aller "Klassiker" unter den Rezipienten heraus, deren Auge das ideale Ebenmaß suchte.¹⁾

1) Cicognara (1825, S. 272/73) hält Sansovinos Relief wegen der Figurendisposition zwar für lobenswert, doch geht ihm die Naturnähe zu weit: "... tutte le forme, le età, le brutture ...". Die Figur der Alten sei allzu servil imitiert von einem schlecht ausgewählten Modell, der als Ackermann (bifolco) gedeutete Jüngling mit Stamm erzeuge einen unangenehmen Eindruck. Ein Marmor erfordere "più nobili rappresentazioni". Der Vorwurf der Manieriertheit ("un manierato, un caricato che non riscontrarsi in quelle degli antichi") wird später auch in Burckhardts Cicerone erhoben (1933, S. 70). In der 'Skulptur der Renaissance' (1934, S. 355/56) urteilte derselbe noch krasser. Seine Bewunderung galt vor allem Antonio Minellis Relief und Tullios "Bewunder". Sansovinos Beitrag sei hingegen eine "eiskalte Konstruktion" - eine Kritik, die bei einem stärker dem Naturbild verpflichteten Werk reichlich unverständlich ist.

Mit Adolfo Venturi verkehrte sich das bisherige negative Urteil über Sansovino in sein Gegenteil. Gegenüber Antonio Lombardo, dem nunmehr "freddezza neoclassica" vorgeworfen wird, werden Sansovinos kräftige, auf Michelangelo zurückgeführte Figuren gerühmt (Venturi, La scultura del cinquecento, X/2, S. 626/632).

John Pope-Hennessys Wertschätzung Sansovinos ist überschwenglich: "It is the unchallenged masterpiece of High Renaissance relief sculpture" (Italian High Ren. and Baroque Sculpture, 1970, S. 84).

Es ist offensichtlich, daß Sansovino anders als der Kreis der Lombardi und ihrer Nachahmer eine starke Variation der dargestellten Typen anstrebte, statt klassizistisch zu vereinheitlichen. Bis in die Gewandung und Haarbildung läßt sich diese Absicht verfolgen.

Gerade unter dem Gesichtspunkt der "varietas" betrachtet, erweisen sich die Reliefs Antonio Lombardos und Jacopo Sansovinos als größte Gegensätze.

In Paolo Pinos "Dialogo di Pittura" werden Vielfalt und Differenzierung als wesentliche Erfordernisse der "invenzione" erachtet:

È anco invenzione il ben distinguere, ordinare e compartire le cose dette dagli altri, accommodando bene li soggetti agli atti delle figure, e che tutte attendano alla dichiarazione del fine;⁴ che l'attitudini delle figure siano varie e graziose;⁵ ch'il maggior numero di esse si vedano integre e spiccate;⁶ ornar l'opere con figure, animali, paesi, prospettive; far nelle tavole intervenire vecchi, giovani, fanciulli, donne, nudi, vestiti, in piedi, distesi, sedenti, chi si sforzi, altri si dolga, alcuni s'allegri, di quelli che s'affatichi, altri riposi, vivi e morti, sempre variando invenzioni, come si convien alla dichiarazion dell'atto dell'istoria che si vuol dipignere

1)

Der Abwechslungsreichtum des Darstellungsinhalts - eine schon von Leonardo erhobene Forderung - wird sowohl bei Pino als auch Gilio im strengen Bezug zum Thema betrachtet. Verschiedene Arten der Kleidung, Gesten und Verhaltensweisen (maniere) mußten verschiedenen Personen ihrem Alter, Stand usw. entsprechend zugeordnet werden.

In Gilios Traktat "Degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie" heißt es:

".. Perché altri abiti, altri gesti et altre maniere a le persone gravi, altre a le plebee, altre a' vecchi, altre a' giovini, altre ad un papa, altre ad un imperatore, ad uno re et ad altri prencipi, et altre a quelle d'un privato si convengono; ai prencipi se li deve dare atti gravi, onorati e severi ..".²⁾

1) Paolo Barocchi, *Scritti d'Arte del cinquecento I*, 1971, S. 760

2) ebda., S. 847.

In diese Reihe gehören auch Lodovico Dolces Äußerungen zur "convenevolezza" in dessen "Dialogo della pittura" (1557).

Dem Gedanken, daß die "diversité" nicht Selbstzweck sei, sondern im unmittelbaren Rückbezug zum Thema stehen müsse, verleiht auch Le Brun in Félibiens sechster Konferenz zu Poussins "Mannalese" Ausdruck:

".. Comme l'Auteur de cette Peinture est admirable dans la diversité des mouvemens, & qu'il sçait de quelle sorte il faut donner de la vie à ses figures; Il a fait que toutes leurs diverses actions & leurs expressions différentes ont des causes particulières qui se rapportent a son principal sujet ..".¹⁾

Aus den zitierten Stellen ist zu erkennen, daß das Prinzip der Vielfalt und seine Rückbindung an die Einheit des Themas eine wichtige Position nicht nur des 16. Jhs. darstellt. Daß die äußere Variation sich immer kontrapunktisch zum Hauptthema verhalten muß, wird von den französischen Akademikern am konsequentesten formuliert.

Von allen Reliefs der Cappella wird Sansovinos Relief diesen Ansprüchen am meisten gerecht. Die oben aufgezeigte Differenzierung der Figuren nach Alter, Typus, Kleidung usw. führt zu keiner äußerlichen Abwechslung, sondern bleibt dem Generalthema der Trauer um ein verstorbenes Kind unterworfen. Es ist eine alte Frau, die - mit dem Kummer einer Mutter vertraut - der Unglücklichen tröstend zur Seite steht.

Sansovino läßt einen älteren Bärtigen erscheinen, der trotz seiner physischen Macht vor der Todessphäre kapituliert. Seine körperliche Präsenz steht im Gegensatz zu einem Mangel an spiritueller Potenz. Er verkörpert das Gegenbild der geistigen Macht des hl. Antonius.

1) Félibien, o.c., S. 94

Hilflosigkeit drückt auf andere Weise der mit ausgestreckten Händen neben dem Bärtigen stehende Jüngling aus. In der Geste der weiblichen Mittelfigur des Hintergrundes, die sich an die Brust faßt, werden Trauer und Schmerz anschaulich, buchstäblich herzerreißend sinnfällig zur Anschauung gebracht.

Ob Jacopo Sansovino mit einer Wunder-Darstellung ohne Antonius eine für den Ort günstige Lösung gefunden hat, mag dahin gestellt bleiben. Daß sein Relief ein in sich kongruentes Werk darstellt, kann durch die szenische Analyse aufgezeigt werden.

Das "Wunder von Lissabon" (Cattaneo, Campagna)
(Quellentexte, S. 366-368)

Die Viten des 13. Jhs. erwähnen diese Legende nicht, im 14. Jh. tritt sie nur vereinzelt auf. Nimmt man L. Surios Text zur Grundlage, ist eine der "Benignitas" entsprechende Fassung rekonstruierbar.

Als Folge eines Streites ermordet ein Bürger Lissabons den Sohn seines Gegners und entledigt sich des Opfers im Garten der Eltern des Heiligen, der aus Lissabon stammt. Die Leiche wird bald gefunden und der Vater des Antonius mitsamt seiner Familie ins Gefängnis gesteckt. Antonius erhält davon in Padua wunderbarerweise Kunde, er erbittet die Erlaubnis des Guardians zu einer Reise und ist bereits am nächsten Tag in Lissabon. Als ihm die Freigabe der Eltern verweigert wird, fordert er die Leiche des Getöteten. Diese wird gebracht, Antonius erweckt ihn und läßt die Unschuld der Eltern bezeugen. Nachdem er den Tag noch mit seinen Eltern verbrachte, ist er bereits am nächsten Tag wieder in Padua. Bartholomeo da Pisa gibt den Bericht ohne inhaltliche Abweichung weiter.

Das "Wunder von Lissabon" wird in den Viten lange Zeit nicht erwähnt, erst die Texte Paul Fridenbergers¹⁾ und Hyppolito da Pontes zeichnen es wieder auf. Ersterer weicht in einigen Punkten von der Fassung des 14. Jhs. ab. Ein "sacerdote" erscheint in der Rolle des Mörders. Nach der Entdeckung der Tat tritt der Podestà Lissabons auf den Plan und übernimmt die Verhaftung der Eltern des Heiligen. Diese sind beim Eintreffen ihres Sohnes bereits zum Tode verurteilt. Antonius, der Podestà "e tuttòl populo" begeben sich zur Grabesstätte, wo Antonius das Wunder wirkt.

Bei Bartholomeo da Pisa war es ein "iustiarius" statt des Podestà. Von einem gemeinsamen Gang zum Friedhof war dort nichts zu lesen, stattdessen: "petiit cadaver perempti

1) L. Guidaldi, I fioretti di S. Antonio, S. 91 ff.

pueri ad se adferri". Dieser älteren Fassung schließt sich auch wieder Hyppolito da Ponte an. Der Präfekt (prefetto) entgegnet auf Antonius' Gesuch um Freigabe der Eltern, daß die Todesurteile bereits ausgesprochen worden seien. Er gibt die Anordnung, daß dem Heiligen der Tote zu bring sei. Vor versammelter Menge gebietet Antonius dem Toten, die Unschuld der Verurteilten zu bezeugen.

Die beiden bekannten bildlichen Darstellungen aus dem 16. Jh. folgen dem Typus von Hyppolitos Text, während eine Darstellung des späten 15. Jhs. einer Variante der Art Paul Fridenbergers folgt.

Das Fresko in Deruta stellt die Szene auf dem Friedhof dar. Aus einem quadratischen Erdloch schaut der zum Leben Erweckte heraus. Der "iustitiarius" erscheint mit dem Zeichen seines Amtes, hinter ihm eine Wache mit Spieß. In der Mitte der an den Händen gebundene Vater, den ein Scherge an einem Strick führt. Am Boden warten Hackklotz und ein Beil vergeblich auf die Vollstreckung des Urteils.

Das Fresko in der Scuola del Santo¹⁾ gründet sich auf die Überlieferung des 14. Jahrhunderts. Die Erweckung ist in den Palast des Richters, bzw. des Podestà verlegt, der auf erhöhtem Sitze thront, wie später auch im Relief. Der Ermordete liegt noch leblos am Boden, dem Antonius vor versammelter Gesellschaft gebietet, Zeugnis abzulegen.

Sartori sah in der Figur des links vor dem Richtersitz Stehenden den öffentlichen Ankläger, in dem Bärtigen hinter Antonius den Vater des Heiligen. Schon im Fresko der Scuola taucht am äußersten rechten Bildrand das Profil eines Mann auf. Das entsprechende Profil im Relief wird traditionell als Campagnas Porträt von Danese Cattaneo gedeutet.

Cattaneo und Campagna übernehmen für ihre Reliefdarstellung²⁾ die Idee der über einem hohen Treppensockel thronenden Amtsperson. Im Unterschied zum Fresko, das die Figuren

1) Die frühere Zuweisung an B. Montagna konnte von Sartori aufgrund dokumentarischer Hinweise nicht bestätigt werden. Er weist das Fresko einem unbekannten Meister zu, L'Arciconfraternita, 1955, S. 74.

2) Gonzati, S. 165. Burckhardt, Cicerone, S. 70 -, Skulptur der Renaissance, S. 356. Perkins, S. 244 (II). C. de Mandach, S. 317 ff. Planiscig, S. 430, S. 527 ff. Venturi (X/3), S. 212. J. Pope-Hennessy, 1970, S. 85. W. Timofiewitsch, 1970, S.

schichtweise in die Raumtiefe komponiert, kommt es im Relief zu einem Nebeneinander. Das Handlungsmoment ist so gewählt, daß Antonius - noch im Vollzug der Aufforderung, die Unschuld der Eltern zu bekennen - den Toten bereits erweckt hat. Hierauf reagiert der Richter unmittelbar mit einer deklamatorischen Geste, ein junger Mann (li.) bleibt im Lauf wie gebannt stehen. Das Flachrelief (li.) zeigt das Profil eines Mannes, der sich ehrfürchtig vor dem Wunder neigt. Rechts hinter Antonius eine Frau, die sich ob des Wunders zum Himmel wendet, neben ihr eine weitere Figur mit iberischen Zügen, die die Hände faltet. Davor die Gruppe einer Frau mit Kind (das eine Brezel hält), auf den Wundervorgang ebenfalls bezogen, doch im Ausdrucksgehalt von verschiedenem Charakter. Leicht ins Artifizielle gerät die Haltung der Frau durch das Widerspiel von abgewandtem Kopf und dezent erhobener Hand. Sind die Bewegungen der Figuren auf der linken Seite massiv und schwer, so reagiert sie in einer grazilen Wendung.¹⁾

Es ist zu erkennen, daß alle Figuren ausdrucksmäßig mit dem Hauptvorgang in Beziehung stehen. Ausgenommen davon ist die Gestalt eines Mannes in Rüstung und Helm, der sich zum Podestà wendet, gleichsam mit der Frage, was mit den Eltern des Antonius, die im Zentrum der Komposition im Flachrelief erscheinen, geschehen solle. Diese Figur ist erzählerisch aus dem Hauptzusammenhang genommen und zu einem sekundären Motiv erweitert. Die Anregung für diese Figur könnte möglicherweise vom Fresko der Scuola ausgegangen sein, das einen Gerüsteten neben dem Thronenden zeigt. Links neben dem Richterstuhl befand sich dort die Figur eines älteren Bärtigen. Cattaneo fügte stattdessen einen Jüngling mit Buch ein, den man als Gerichtsdieners oder Adjutant interpretieren könnte. Der entscheidende "Trick" seiner Komposition

1) Vgl. das Problem der Händescheidung zwischen Cattaneo und Campagna, S. 90

besteht darin, daß die Eltern in die Erweckungsszene mit hereingenommen wurden. Sie bilden geradezu das Zentrum der Reliefszene, welches deutlich von einer Kreiskomposition umschlossen wurde. Von den stark vom Hintergrund gelösten seitlichen Figuren geht die Relieffhöhe kontinuierlich zum Zentrum hin zurück und rückt so das Figurenpaar im Flachrelief stark in den Mittelpunkt. Antonius' Mutter und Vater wenden sich jedoch nicht aus der Ebene des Flachreliefs "en face" dem erweckten Jüngling zu, sondern dem Sohne. Die Vorgänge kulminieren dadurch nicht in einem Punkt, sondern verlaufen geteilt, so daß die Komposition insgesamt nicht nur einen Schwerpunkt besitzt. Der szenische Einfall, einen essentiellen Gegenstand der Legende, die Eltern, nicht vollplastisch, sondern im "schiacciato"-Relief unterzubringen, ist außerordentlich bemerkenswert. In früheren Reliefs war diese Ebene für "Komparsenrollen" bestimmt und wurde verlegenheitshalber, um den Raum zu füllen, mit Köpfen - meist im Profil - gefüllt. Cattaneo aktiviert die Bedeutung des Reliefgrundes und bezieht ihn völlig neu in das Handlungsgefüge ein. Er nimmt der Darstellung den Friescharakter, der vielen Reliefs der Cappella anhaftet, und belebt die dritte Dimension in verstärktem Maße. Kein zweites Relief der Cappella benutzt eine vollplastische Figur, wie die des Behelmten bei Cattaneo, um auf die Flachfiguren des Hintergrundes hinzuweisen. Vom Kopf des Richters spannt sich eine weite Diagonale in den Reliefgrund. Zu der Erweiterung in die Rauntiefe kommt in dem letzten Relief der Cappella eine Ausdehnung in den Vorderraum des Reliefs und dessen Höhe hinzu. Der Kopf des Richters, seine Hand und die des Antonius überragen die obere Grenze des Reliefblocks und sind teilweise angestückt. Anders als bei den Reliefs der Lombardi ist die Figur des Antonius sehr weit zur Mitte des

Reliefs hin geführt. Während er bei den früheren Reliefs meist vom linken Rand aus agierte, und sich die Aufmerksamkeit der Augenzeugen aus der ganzen Reliefbreite auf sich versammelte, tauchen hier noch Figuren hinter Antonius' Rücken auf. Das Problem des Bildhauers bestand darin, auch diese noch sinnvoll mit dem Kernvorgang über die Figur des Antonius hinweg zu verflechten.

Die Frau mit dem Knaben beugt sich nach vorn und schaut an Antonius vorbei, wodurch das Relief eine sehr starke Tiefenstaffelung erhält. Mit ihr korrespondiert der gleichfalls weit nach vorne genommene Jüngling (li.). Nur Sansovino und Minelli haben in der Figur der Mutter im "Parisio-Wunder" eine vergleichbar freibewegliche Relieffigur geschaffen.

II Die Ikonographie des Gesamtzyklus

Wie bereits an früherer Stelle ausgeführt ¹⁾, bestätigen die Aussagen Michele Savonarolas, Marcantonio Michiels und Vasaris, daß die Heiligenkapelle des Trecento von Stefano da Ferrara ausgemalt war. Von Savonarola ist überdies zu erfahren, daß es sich bei den Fresken um Darstellungen des Wunder des hl. Antonius handelte. Da bislang keine Quellen aus dem 14. Jahrhundert vorliegen, etwa ein Vertrag mit den Freskantem, ist man bei der Frage nach der Ikonographie des alten Zyklus auf die Dokumente des 16. Jahrhunderts angewiesen, die partiell die alte Ausstattung berühren. Die verstreuten Angaben, die sich in den Verträgen mit den Bildhauern finden, bieten Anhaltspunkte für eine Rekonstruktion des Trecento-Zyklus. Es müßte sich um einen Zyklus von sieben oder neun Antonius-Wundern gehandelt haben, da die architektonische Anlage eine Wandgliederung mit fünf schmalen Interkolumnien an der Rückwand und zwei breiten an den Seitenwänden ergäben hätte ²⁾. Die beiden größeren Bildflächen der Seitenwände, die von keiner Säule unterteilt waren, hätten für jeweils eine oder zwei Darstellungen Platz geboten. Die Westseite war etwas eingeschränkt durch die Durchfensterung, die möglicherweise wie seit dem 16. Jahrhundert rundbogig angelegt war. Die Ostwand bot sich sicherlich ohne den im 16. Jahrhundert angelegten Durchgang zur Cappella della Madonna Mora, d.h. geschlossen dar.

Die Themen von fünf dieser Darstellungen können aufgrund einiger Verträge des 16. Jahrhunderts erschlossen werden.

Bei der Auftragsvergabe für die Marmorreliefs der Lombardi (1500) wird in der Themenstellung auf die vorangegangenen Darstellungen der Fresken Bezug genommen. Im Falle des "Bein-Wunders" wie auch des "Wunders von Ferrara" ver-

1) Vgl. S. 4 ff. i.T.

2) Vgl. S. 2/3 i.T.

weisen die Auftraggeber auf das Freskovorbild. Die dabei verwendeten Ortsangaben geben Anlaß zu der Vermutung, daß sich die Reliefs über dem jeweiligen Fresko desselben Themas befinden. Das "Bein-Wunder", "quod est pictum in cappella prefati gl. mi. s. Antonii post eius archam" befindet sich als Relief ebenfalls, wenn auch nicht unmittelbar, hinter der Arca, dem Grabmonument der Antonius-Reliquien. Das vom jüngeren Lombardo darzustellende Wunder, "miraculum illius pueri de quo apparet in dicta cappella ad scamnum ubi solent sedere domini massarii ipsius Archae ad festum S. Antonii", das "Wunder von Ferrara" also, dürfte sich ebenfalls über dem alten Fresko an der rechten Seitenwand befinden, da auch die Ehrenbank der "massari" wieder an derselben Stelle erbaut wurde.

Ein Jahr später (1501) erhalten die beiden Brüder bekanntermaßen neue Themen, "que miracula sunt picta in dicta capela s. Antonii". Diesmal fehlen allerdings genauere Ortsbezeichnungen. Das an Tullio vergebene Thema "Tod des hl. Antonius" sollte niemals in Marmor ausgeführt werden. Das Antonio Lombardo übergebene "Wunder des Geizhalses" wurde später von seinem Bruder übernommen. Auch bei dem zum selben Zeitpunkt an die Minelli vergebenen Thema wird das alte Fresko erwähnt: "prout est pictum in capela s. Antonii et in sacrestia super armarium". Das Hostien-Wunder, das von Bellano in der Sakristei und von Donatello verbildlicht worden war - auf letzteren nimmt der Vertrag allerdings keinen Bezug - sollte in Marmor ebenfalls nicht ausgeführt werden. Die malerische Ausstattung der alten Cappella del Santo scheint zu Beginn der Renovierung noch für einige Zeit sichtbar gewesen zu sein und den Auftraggebern die Themenvergabe erleichtert haben, indes in einem fortgeschritteneren Stadium der Arbeiten die Fresken verschwanden. Bei den Aufträgen, die 1516, 1520 und noch später vergeben wurden, finden sich keine Hinweise auf die Fresken mehr. Wurden die Minelli 1501 auf die Darstellung des "Hostien-Wunders" in der alten Cappella verwiesen, so bezieht sich

die Arca 1528 bei Tullio auf Donatellos Relief vom Hochaltar.

Bei der Auswahl der Themen für die frühen Reliefs war nicht das Programm der Darstellungen Donatellos maßgeblich, sondern das alte Freskenprogramm. Die von Gonzati erstmals ausgesprochene und später von Planiscig bis J. Pope-Hennessy übernommene Behauptung, die Lombardi hätten es ihrem Ansehen zu verdanken gehabt, daß sie jene von Donatello verbildlichten Themen übernehmen durften, entbehrt jeder Grundlage.¹⁾ Das Programm des Hochaltars seinerseits stellte eine Auswahl der in den Fresken des Trecento erscheinenden Themen dar. Letztere bildeten also die Vorlagen für die Darstellungen des 15. und 16. Jahrhunderts.²⁾

Aufgrund der Mitteilungen der Verträge wissen wir somit, daß der Freskenzyklus des Trecento folgende Themen enthalten haben muß: Bein-Wunder, Wunder von Ferrara, Tod des hl. Antonius, Wunder des Geizhalses, Hostien-Wunder. Die übrigen zwei, drei oder vier Themen sind uns nicht bekannt. Zwei Darstellungen sind somit im Programm der Reliefs ausgeschieden worden: Hostien-Wunder und Tod des hl. Antonius. Ersteres Thema wird im zweiten Jahrzehnt von Antonio Minello Darstellung der Übergabe des Ordensgewandes ersetzt, nach der Beauftragung Tullio Lombardos (1528) durch das "Eurelia-Wunder", das Sansovino anstelle des "Hostien-Wunders" übernahm. Zu Beginn der Neuausstattung der Cappella wurde kein Beschluß gefaßt, der die Themen der neun zu erstellenden Reliefs programmatisch festgelegt hätte. Die

1) Gonzati, S. 168. J. Pope-Hennessy, Italien R. Sc., 1971 S. 343.

2) Für die Gesamtikonographie der Basilica di S. Antonio bedeutet dies, daß nicht die Repräsentation einer möglichst breiten Vielfalt von Antonius-Wundern angestrebt war. Stattdessen wurde eine kleinere Anzahl von Themen an verschiedenen Orten wiederholt. Das "Hostien-Wunder" erschien z.B. in der Heiligenkapelle als Fresko, als Bronzerelief bei Donatello und wurde von Bellano für die Sakristei in Marmor ausgeführt.

Themen wurden eher "ad hoc" erstellt. Dabei wirkten die vorhandenen Einzeldarstellungen aus der Antonius-Vita im Santo wie auch die zyklischen Darstellungen im Entscheidungsprozeß anregend mit. Die Themenvergabe mußte von jeder Generation der Arca neu ersonnen werden. Entscheidungen der Vorgänger im Amt wurden nicht als verbindlich erachtet und konnten leicht übergangen werden, wie dies die genannten Fälle zeigen. Geradezu Groteskes trägt sich bei der Themensuche für das letzte Relief zu. S. Cosini war 1536 die Darstellung eines Exorzismus übertragen worden, die Grandi und Peluca sollten das "Wunder von Lissabon" verbildlichen (1541). Als man 1572 die Ausführung nach mehrfachem Aufschub entschlossen angehen wollte, teilte die Arca Danese Dattaneo mit, daß die Präsidenten bezüglich des Themas für das zu erstellende Modell noch zu keinem Entschluß gekommen seien und daß er - Cattaneo -, wenn ihm eine Wundertat einfallt und adäquat erscheine, diese als Vorschlag einreichen könne. Man griff schließlich auf das erstmals 1541 vergebene Thema zurück. Es kann ausgeschlossen werden, daß dem Reliefzyklus der Cappella ein irgendwie theologisch durchdachtes Programm zugrundegelegt worden wäre. Dennoch sei im Folgenden auf die Frage eingegangen, welche **I n t e n - t i o n e n** aus dem Gesamt der ausgearbeiteten Themen sichtbar werden.

Die Ikonographie des Zyklus der Hochrenaissance unterscheidet sich von jenem des Trecento mindestens in zwei Darstellungen: Das "Hostien-Wunder" und die Darstellung des Todes des hl. Antonius wurden aufgegeben (s.o.).

Gegenüber der Fülle von Wundertaten, die seit dem 13. Jahrhundert in der Legendenliteratur vorkommen, stellen alle bildlichen Darstellungen der Wunder des hl. Antonius, die überhaupt existieren, nur einen kleinen Bruchteil dar. Diese relativ geringe Anzahl von Wundern wird immer wiederholt. Jean Rigauld teilt seine Antonius-Vita, die zu Beginn des 14. Jahrhunderts entstanden ist, in vier Kapitel ein:

Wunderheilungen; Wunder an Stummen, Tauben und Blinden; Rettung Schiffbrüchiger; Wunder zur Bekehrung von Ungläubigen.

Spätere Viten ließen sich ähnlich systematisieren, wobei häufig eine Unterteilung in Wunder aus der Lebenszeit und postum vollzogenen getroffen wird.

Welche Themen nun künstlerisch dargestellt wurden, scheint mir eng mit der Medienfrage verknüpft zu sein. Bildliche Darstellungen, um optisch wirksam sein zu können, mußten prägnante und charakteristische Themen bevorzugen. Die populäreren Antoniuswunder, die zugleich am häufigsten verbildlicht wurden, enthalten in der Regel ein besonders sprechendes Motiv: Der Esel, das Glas, ein der Sprache mächtiger Säugling, Fische, das Herz in der Kiste usw. Auch Wiedererweckungen gehören zum immer wiederkehrenden Bestandteil der Zyklen.

Wenn sich solche Themen zumal mit theologischen Lehrabsichten deckten (z.B. die Predigt gegen die Wucherei seit dem 13. Jahrhundert), war ein in doppelter Hinsicht befriedigendes Bildthema gefunden. Dies erklärt, warum das Wunder des Geizhalses nur von wenigen Zyklen ausgelassen wurde. In Assisi, Siena, Arezzo, Verona, Deruta, schließlich in der Cappella del Santo des 14. und 16. Jahrhunderts, in der Scuola und Bologna wurde es dargestellt. Ähnlich häufig treten das "Bein-" und das "Hostien-Wunder" auf.

Die Medienproblematik, die bei der Übertragung von Themen aus dem Text ins Bild akut wird, scheint mir noch stärker dann berücksichtigt werden zu müssen, wenn es um die Übertragung vom Text- oder Bildmedium ins Medium der Skulptur geht. Meine Hypothese geht dahin, daß die Ausscheidung des "Hostien-Wunders" oder des Exorzismus aus ebensolchen Überlegungen heraus vorgenommen wurde. Eine Tier- oder Teufelsdarstellung in Marmor widerspricht eigentlich einem an Klassizität orientierten Kunstgeschmack grundlegend. Auch aus Erwägungen, die das Decoro betreffen, ließe sich der Wegfall der genannten Themen erklären. Der höhere Grad von Suggestionskraft und bildlicher Intensität, die das Re-

lief ausgezeichnet, mag auch erklären, weshalb eine Darstellung des Todes des Heiligen unterblieb. Im Freskenzyklus des Trecento mochte dieses Thema als Bindeglied zwischen der Funktion der Kapelle als des Aufbewahrungsortes der Antonius-Reliquien und den Darstellungen seiner Wunder eine Funktion erfüllt haben. Allein die Vergegenwärtigung des sterbenden Heiligen in einer Marmorfigur wäre vielleicht problematisch gewesen. In ähnlich bildparalleler Komposition wäre Antonius den Liegefiguren des Leonhard oder des Geizhalses ähnlich geworden.

Zur Charakterisierung des Programms, wie es in der Cappella anzutreffen ist, sei die Ikonographie des Freskenzyklus der Scuola di San Antonio in Padua vergleichsweise herangezogen. Das fünfzehn Themen umfassende Programm, ca. ein Jahrzehnt nach dem Beginn des Neubaus der Cappella begonnen, enthält mit Ausnahme der "Übergabe des Ordensgewandes" und des "Parisio-Wunders" alle Themen, die auch in der Cappella erscheinen. Zwei Themenkomplexe erweitern den Zyklus der Scuola, die der Cappella fremd sind.

Mehrere Themen bilden einen starken lokalhistorischen Akzent: Der Heilige erscheint Luca Belludi und prophezeit die Befreiung der Stadt, die Befriedung Paduas, Antonius' Begegnung mit Ezzelin. Das Erscheinen dieser Themen ließe sich aus dem Aufgabenfeld der Scuola, das speziell auf Padua konzentriert ist, herleiten. Des weiteren kommen in dem Freskenzyklus zwei Themen hinzu, die sich auf die Person des Heiligen beziehen: der Tod des hl. Antonius, die Feststellung der Identität der Gebeine des Heiligen.

Lokalhistorische Bezüge werden in der Cappella del Santo auch insofern nicht angestrebt, als sich die jeweiligen Wunder topographisch nicht auf Padua beschränken.

Verschiedenste Orte sind Schauplätze der Antonius-Wunder: Ferrara, Lissabon, Olivais, Salvaterra, die Toskana, u.a. auch Padua. Die enger auf Padua bezogenen Berichte

der Viten treten in der Cappella nicht gehäuft auf (Bein- und Eureka-Wunder).

Ihr Zyklus betont auch nicht jene Stationen der Antonius Vita, die einen besonderen Bezug zum Franziskaner-Orden aufweisen. Spezifisch franziskanische Episoden - das Martyrium der Franziskaner in Marokko, Antonius und Franziskus auf dem Kapitel in Arles - die in den Glasfenstern der Ordenskirche in Assisi ausgeführt wurden, erscheinen in Padua nicht. Auch Handlungen caritativer Art (z.B. Kleiderspende oder Gefangenenbefreiung), bei denen Antonius nicht in der spezifischen Rolle als Wundertäter agiert, sind vom Zyklus der Cappella übergangen worden.

Das Bildprogramm der Cappella zeichnet sich durch eine besonders enge Bezugnahme auf die Funktion der Heiligenkappelle als Reliquien- und Wunderort aus. Die Reliefs führen solche Vorgänge bildhaft vor Augen, die der Gläubige in analoger Weise von dem Reliquiensarg des Heiligen erwartet: Demonstration der Wunderkraft des hl. Antonius. Bildthematik und sakrale Funktion der Arca des Heiligen erweisen sich so als weitgehend kongruent.

Die Marmorintarsien der Lünetten

Nicht nur der Entwurf des Reliefstiles und die Prototypen der monumentalen Erzählfolgen, sondern auch die spezifische Technik der in der Cappella del Santo vorzufindenden Marmorintarsien geht auf die Lombardi zurück. Das Verfahren, in die helle Marmorfläche Vertiefungen zu schneiden und mit dünnen Marmorscheiben einer dunkleren Farbe zu füllen, hat Tullio Lombardo früher schon einmal für die Signaturen auf den Plinthen der Engel von S.Martino verwendet.

B.68

In den Lünetten der Portalreliefs an der Scuola Grande di San Marco finden sich noch keine Marmorintarsien von der Art wie in der Cappella del Santo. Die Lünetten über den Markuslöwen zu Seiten des Hauptportales enthalten Inkrustationen rein ornamentalen Charakters. Die Lünetten über den Markusszenen, die den Eingang des Albergo flankieren, sind neutral gelassen.

B.89

B.86

Für die Lünette der Marmorpala in S. Giovanni Crisostomo hatte Tullio Lombardo ein Flachrelief mit Gottvater und Cherubim als ornamentale und inhaltliche Lösung gefunden. Das Relief der Marienkrönung war parallel zu Tullios Arbeiten an seinem ersten Santo-Relief (1500-1505) entstanden ¹⁾.

B.90

Obgleich im perspektivischen System von der Fassadengestaltung der Scuola Grande di San Marco abgeleitet, werden die Lünetten in der Cappella del Santo weder neutral noch ornamental gestaltet, sondern - sehr viel aufwendiger - mit gegenständlichen Motiven gefüllt. Jene "zonte" genannten Marmorintarsien stellen im Fall der frühen Beispiele Ausblicke auf Architekturensembles dar: Paläste, Kastelle, Kirchen, Türme usw. Die "Ausblicke ins Freie" sind so ge-

1) Zur Datierung der "Marienkrönung" vgl. S. 238, Anm. 1 i.T.

staltet, daß die Ansichten als real mögliche Stadtbilder suggeriert werden, die sich gewissermaßen über der Zone der "prospettiva" auf tun; als würden die "prospettive" den Blick verstellen und daher die Gebäude hauptsächlich in ihrem oberen Teil sichtbar werden lassen.

Bevor auf die Eigenart, Vorbilder und Chronologie der Marmorintarsien eingegangen wird, seien die Fragen nach der Urhebererschaft und Entstehungszeit jeder einzelnen "zonta" geklärt.

- 1) Wie sein Bruder Tullio fertigte Antonio die Lünette über dem "Wunder von Ferrara" selbst an. Sie war spätestens bis zum 24. Mai 1505 vollendet.
- 2) Der Florentiner Bildhauer Giuliano fertigte die "prospettiva" über Moscas "Glas-Wunder" an. Angaben zur "zonta" sind nicht erhalten. Doch ist es wahrscheinlich, daß derselbe die Zusatzarbeiten noch im Jahr 1529 ausführte.
- 3) Für eines seiner beiden Reliefs arbeitete Tullio die "zonta" selbst (21. April 1505). Es ist dies die erste Lünette, die in den Santo gelangte und daher wahrscheinlich, daß er sie über seinem ersten Relief, dem "Bein-Wunder" anbrachte.

Auch sind die Übergänge der aus drei Zonen bestehenden Verkleidung der Blendarkade wie in keinem zweiten Fall mit hohem handwerklichen Geschick ausgeführt.

- 4) Giovanni Minelli führt 1505 (30. Juni) eine "zonta" für Tullio Lombardo aus. Stimmt die vorherige Annahme, so dürfte Giovannis Werk in der bis 1525 unvollendet gebliebenen Blendarkade untergebracht worden sein ("Wunder des Geizhalses"). Die Ansicht dreier Gebäude, zweier Türme und des Obeliskens ist zur "zonta" über Antonio Lombardos Relief spiegelbildlich angelegt.

Giovanni Minelli hat wohl nach einer Zeichnung oder dem direkten Vorbild der Lünette Antonio Lombardos seine eigene Intarsie angefertigt, wobei er die Seiten vertauschte und den Obeliskens anders plazierte.

5) Die Perspektivzone des "Parisio-Wunders" führte der Florentiner Giuliano nach der Verkleidung von Moscas Blendarkade aus (1529). Auch diesmal ist es wahrscheinlich, daß er sich gleichzeitig auch die Gestaltung der Lünette vornahm. Wegen der Plazierung in der Mittelachse in der Cappella ist es die einzige auf hellgrünem Marmor ausgeführte Intarsie.

B.73

Der stilistische Vergleich mit der Lünette über Moscas Relief bestätigt die aus den Dokumenten gewonnene Vermutung, daß hier ein Meister am Werk war. Leichte perspektivische Verzeichnungen, der Verzicht auf Feinheiten bei der Differenzierung der Bauglieder, die zuweilen untektonische Verteilung von Fensteröffnungen etc. treten bei beiden Lünetten gleichermaßen auf.

6) Nach Aussage der Quellen führte Silvio Cosiní die "prospettiva" von Sansovinos "Eurelia-Relief" aus. Wie bei Sansovinos erstem Relief oder Moscas Werk wird die Anfertigung der "zonta" nicht erwähnt. Wahrscheinlich ist es, daß Silvio auch das Lünettenfeld verkleidete.

B.74

7) Im November 1574 erhält Campagna den Auftrag, über Dentones Relief Christus und Antonius darzustellen. Als diese "zonta" am 20. August 1575 auf Ablehnung stieß, wurde beschlossen, die noch fehlende zweite Lünette Campagna vorerst nicht anzuvertrauen. Auf wen die Darstellung des "Salone" zurückgeht, ist nicht mit Sicherheit zu klären. 1571 waren die "ornamenti" der zweiten und dritten Blendarkade (v.l.) als noch fehlend erwähnt worden. S. Cosini, der wegen seiner Darstellung des Santo über Sansovinos "Eurelia-Relief" (1535/36) auch für die Ansicht des Salone in Frage kommen könnte, hat diese "zonta" daher eher nicht angefertigt. Es kann daher Girolamo Campagna als Urheber des "Palazzo della Ragione" vorgeschlagen werden.

B.75

8) Campagnas Darstellung von Antonius mit Lilie vor Christus ist 1574/75 datierbar. Das Flachrelief, dem keine Anerkennung zuteil wurde, sollte durch eine andere Darstellung ersetzt werden ("paese bello et conveniente"). Aus

B.76

welchen Gründen auch immer, es blieb bei der ersten, zunächst bemängelten Darstellung. Der stilistische Vergleich dieses Lünettenreliefs mit dem Flachrelief, das im Zentrum von Campagnas Großrelief erscheint - die Eltern des hl. Antonius in Profilansicht - bestätigt die Annahme, daß Campagna als Urheber der "zonta" über Dentones Relief zu betrachten ist.

- 9) Die Ausführung von Perspektive und Stadtansicht über Antonio Minellis Relief geht nicht auf denselben Bildhauer zurück. 1541 erhält Gianvincenzo Grandi den Auftrag, "la perspectiva .. et alcuni voltisini .. sopra dicta prospettiva" anzufertigen. Auch die von den übrigen "Stadtansichten" verschiedene Eigenart dieser "zonta" bestätigt, daß hier ein Bildhauer am Werk war, der darüber hinaus keine andere Lünette gestaltete.

Die drei frühen, im Jahre 1505 entstandenen "zonte" zeigen starke motivische und stilistische Gemeinsamkeiten, setzen sich daher als eine Gruppe von den übrigen Lünetten deutlich ab. In allen drei Lünetten ist in der Mitte ein Kirchengebäude mit Tonnendach sichtbar. Die Fassade trägt einen Segmentgiebel, das Seitenschiff ist gerade abgèschrägt, des weiteren befinden sich Oculi am Langhaus sowie eine kleine Kuppel über der Apsis. Der Bau erinnert entfernt an venezianische Kirchen vom Typ S.Michele in Isola (Fassade: 1477), S.Giovanni Crisostomo oder S.Zaccaria, wobei im Detail größere Unterschiede zu nennen wären. Assoziationen mit Codussis Turm-Baustil stellen sich hingegen bei dem Campanile in der Tullio Lombardo zugeschriebenen Lünette nicht ein. Diese ältere Turmform mit zwei Lisenen, drei Bogenfenstern und einem Pyramidendach war in Venedig u.a. beim später zerstörten Campanile di Santa Margherita anzutreffen. Für den selteneren Turmtyp mit kreisrundem Grundriß lassen sich wenige Vorbilder nennen. Der Campanile

von Antonio Lombardos Lünette läßt sich vage mit dem Apsisturm von S. Maria Miracoli in Verbindung bringen. An dieses Kirchengebäude erinnern zumindest hinsichtlich der Fassade auch die Gebäude mit Tonnendach.

Die nach einem längeren Zeitabstand Ende der zwanziger Jahre entstandenen und Giuliano Fiorentino zugeschriebenen Lünetten weisen wiederum charakteristische Eigentümlichkeiten auf. Giuliano leitet seine Motive von den "zonte" der Lombardi ab: das Gebäude mit Tonnendach, der zinnenbewehrte Palazzo mit Turm, der Obelisk. Dabei geraten die Motive bei der Übernahme deutlich undifferenzierter und gröber. Eine eigene Zutat Giulianos ist das von der Größenordnung entgleiste Baugebilde über Moscas Relief.

Zwischen diesen fünf Lünetten und den vier übrigen ist von der Typik her eine deutliche Zäsur festzustellen. Silvio Cosini wendet sich 1535/36 mit der Ansicht des Santo von der Nordwestseite erstmals von dem "Vedutentyp" seiner Vorgänger ab.

Gianvincenzo Grandis Stadtansicht von 1541 beschränkt sich auf die Darstellung von Profanarchitektur. Palazzi mit aufwendigen Fassaden sind mit einfacheren Häusern zu einem dichten Ensemble gedrängt. Dieser Lünettetyp blieb ein Einzelfall in der gesamten Kapelle.

Die hypothetisch Campagna zugeschriebene Ansicht des "Salone" greift S. Cosinis Darstellungstyp eines flächenfüllend verbildlichten Einzelgebäudes wieder auf. Der paduanische Stadtpalast ist mit einer ähnlichen technischen Feinheit in die Intarsie umgesetzt, wie dies für die frühen Lünetten der Lombardi charakteristisch war.

Völlig außerhalb bisheriger Bildgedanken liegt G. Campagnas Darstellung von Christus mit Antonius. Daß man in den siebziger Jahren mit der Bildtradition brach, zeigt auch der in diesem Jahr geäußerte Vorschlag, ein "paese bello et conveniente" darzustellen.

Die entscheidende Anregung für diese Art von Marmorintarsien ist mit hoher Wahrscheinlichkeit von den Holzintarsien des Chorgestühls des Santo aus dem Quattrocento ausgegangen, das 1949 einem Brand zum Opfer fiel. 1462 hatten Cristoforo und Lorenzo da Lendenara den Auftrag dazu erhalten, 1469 war das Werk vollendet ¹⁾. Der Vertrag vom 27. April 1462 ²⁾ definiert die hinsichtlich der Holzintarsien der Dorsale erdachten Pläne:

".. qui stalli debeant esse laborati de bono lignamine cum foleis capitulis cum suis strafforis et cum tarsiis habentibus prospectivam .."

Innerhalb des Vertragstextes heißt es an späterer Stelle:

"Et promiserunt variare dictas tarsia semper meliorando, non deteriorando, et diversificando ipsas tarsia et quod sunt diversae et non similes et omnes habeant prospectivam .."

Eine Vielzahl von perspektivisch komponierten Intarsien sollte als Teil der Dekoration des Chorgestühles mit einer breiten motivischen Vielfalt entstehen.

Daß sich der Canozzi-Chor in der Ausführung eng an den Wortlaut des Vertrages hält, bestätigt eine Beschreibung der Choranlage vor ihrer Zerstörung. Es handelt sich um Matteo Colazios (Colaccio, Colatius) 1486 in Venedig erschienene Schrift "De coro divi Antonii Patavii" ³⁾. Der Autor gibt darin eine detaillierte Auskunft über Gestalt und Ikonographie des aus Nußbaum gefertigten Gestühles und seiner Intarsien.

1) Sartori, I chori antichi della chiesa del Santo, Il Santo 1961, S. 53.

2) Sartori, Documenti, S. 58 ff.

3) Sartori, I chori ..., S. 42/43; ders., Documenti, S. 62/63.

Die neunzig "prospettive" zeigten Bücher- und Fruchtstilleben, Darstellungen mit Kerzen, Vogelkäfigen, Vasen, Musikinstrumenten usw., deren trompe l'oeil-Charakter gelobt wird. Daneben gab es perspektivische Ansichten von Plätzen und Gebäuden (Häuser, Kirchen, Türme, Paläste etc.):

"Aedes, templa cum campanis turres, fornicum fenestrarumque umbris, testudinibus, surgentibus item gradibus cum etiam inclinatis foribus vacua videris. Montibus item vestris cum haerbis, sparsis lapidibus, alicubi discolore terra haerba alicubi non vestita, ut veri videantur nihil adimi nihil adi potest. Quadrata superfitie aedem videris inspicientem transversam forses ostendere in longumque porrigi".

Von den Intarsien der Canozzi haben sich zwei Stücke erhalten, die vor der Zerstörung der Anlage in einem anderen Gestühl Platz gefunden hatten (heute in der Cappella S. Rosa da Lima im Santo). Diese zeigen eine Ansicht der Basilica del Santo, wie er sich vom "chiostro della Magnolia" darbietet, sowie den Blick auf ein Stadttor mit angrenzendem Gebäude und dahinter ansteigender Hügelkette. Beide Intarsien bedienen sich geöffneter Klapptüren, um einen illusionistischen Raumeffekt zu erzeugen.

B.78

B.79

Zur Vergewärtigung der Bildgestalt der Intarsien des Chorgestühles eignet sich der Vergleich mit den von denselben Intarsienkünstlern angefertigten Arbeiten in Parma und Modena ¹⁾. Nicht zuletzt können die Intarsien der Sakristeischränke im Santo, die von Lorenzo da Lendenara ausgeführt wurden (1476/77), einen Eindruck von der perspektivischen Kunst dieses Meisters verschaffen. In ihnen sind

B.80

B.81

1) Gestühle der Sagrestia dei Consorziati und des Chores im Dom zu Parma und Modena. G. Fiocco, Lorenzo e Cristoforo da Lendinara e la loro scuola, 1913. A.C. Quintavalle, Cristoforo da Lendinara, 1959/60.

Platzansichten dargestellt, wie sie der Beschreibung der Chorintarsien durch Colaccio nicht besser entsprechen könnten. Neben dem Chorgestühl und dem Reliquienschrank der Sakristei sind schließlich der Intarsienschmuck des 1490 von Pierantonio dell'Abate geschaffenen Sakristei-Gestühls des Santo zu erwähnen, das wie die beiden früheren Projekte beim Bau der Cappella vollendet und den Bildhauern der Cappella sicherlich bekannt war ¹⁾.

Unter dem Eindruck der Intarsien Lorenzo Canozzis (Lendenara) hat dessen Nachfolger, P. dell'Abate, Bilder von Stadtarchitektur geschaffen, die als direkte Vorläufer der Marmorintarsien unserer Reliefs betrachtet werden können. Vergleicht man diese mit Lorenzo Canozzis Intarsien von den Sakristeischränken, die ca. 14 Jahre früher entstanden waren, so ist auffallend, daß die Dichte und Anzahl der im Bild erfaßten architektonischen Gebilde gegenüber den früheren Arbeiten zugenommen hat. Versucht L. Canozzi noch, seine Heiligenfiguren mit einer real möglichen Architekturkulisse zu hinterfangen, so zeichnen sich Dell'Abates "prospettive" durch die Addition verschiedenster Architekturtypen aus. Damit ist der Übergang zu den Marmorintarsien der Cappella bereitet, welche die freie Kombination verschiedenster Formen der Architektur durchführt ²⁾.

Wie einflußreich das Vorbild der Intarsienkunst für die Dekoration der Cappella del Santo war, demonstrieren auch die Füllungen der beiden Säulenpostamente unterhalb von Antonio Lombardos Relief. Die Frontseiten der Sockel tragen

1) Sartori, *I cori antichi* ..., S. 61

Vom Sakristei-Gestühl Pierantonio dell'Abates haben sich zwei Tafeln mit der Madonna und dem hl. Antonius sowie vier Tafeln mit Architekturkulissen erhalten (Padua, Museo Antoniano).

2) E. Rigoni, *Pietro Antonio degli Abate da Modena e Lorenzo da Bologna, ingeneri architetti del XV^o secolo*; in: *Atti e memorie...*, 1933/34, S. 391-416; Giuseppe Fiocco, *Le tarsie di Pietro Antonio degli Abati, Scritti .. in onore di L. Venturi*, 1956, S. 239-54.

B.84

Reliefs mit aus den Holzintarsien wohlbekannten Motiven. In perspektivischer Verkürzung dargestellte halboffene Schranktüren geben den Blick frei auf ein Regal, das verschiedene liturgische Geräte enthält (Weihrauchfaß, Kelch, Buch etc.).

B.85

Ähnliche Darstellungen haben sich auch auf den Dorsalen des alten Chorgestühles des Santo befunden und sind von den erhaltenen Gestühlen und Schranktüren des Quattrocento hinlänglich bekannt. Das Erscheinen dieser Relief-Stilleben an Antonio Lombardos Interkolumnie ist umso bemerkenswerter, als es sich hierbei um den frühesten vollendeten Bauabschnitt der Cappella handelt. Die Planung von Architekturdarstellungen in den Lünetten und Stilleben in den Sockeln - beide Themen der Holzintarsie entlehnt - wäre somit in denselben Zeitraum, den Beginn der Dekorationsplanungen, gefallen. Das Thema der Marqueterien wird später nicht wiederholt. Die späteren Säulenpostamente der Cappella tragen ornamentale Reliefs.

Die Lünettenmotive der Cappella geben aus dem Spektrum der Holzintarsien nur einen Ausschnitt wieder: das Architekturensemble. Stilleben, ornamentale Motive oder figürliche Darstellungen (mit Ausnahme des Christus und Antonius - worauf gleich einzugehen sein wird) treten nicht in Erscheinung. Der sich aus der Gliederung der Blendarkaden ergebende Gedanke eines perspektivischen "Durchblicks ins Freie" und auch der Bezug zu den Antoniuswundern war bei dieser Auswahl entscheidend. Die Orte von Antonius' Wirksamkeit, Padua, Ferrara, Lissabon, konnten in den Darstellungen der Lünetten, wenn auch nicht als Vedute dargestellt, so doch **g e m e i n t** sein. Wie die Holzintarsien der Gestühle, so beinhalten die Marmorintarsien weder topographisch lokalisierbare, noch zeitlich fixierbare Darstellungen. Es sind frei gruppierte, an Idealplanungen (z.B. der Obelisk mit Kreuzreliquie) und Architekturformen der Zeit angelehnte Ensembles.

Aus dem Dekorationswillen und den finanziellen Möglichkeiten des Auftraggebers entstand in der Frühphase der Ausstattung der Cappella del Santo eine Lünettenlösung, die mit dem perspektivischen Gesamtsystem der Blendarkaden und dem Thema der Großreliefs adäquat harmonierte. Dieser Zusammenhang ging bei den drei zuletzt entstandenen "zonte" mit Darstellungen des Santo, des Salone und der figürlichen Szene Girolamo Campagnas verloren. Wie konnte es zu dieser Planänderung kommen?

Da sich die Wahl der Motivik in den Marmorintarsien unmittelbar aus den "tarsie di legno" ableitet, finden auch die Wandlungen der Intarsienkunst des 16. Jahrhunderts eben dort ihren Niederschlag. Die Grundidee für die Gebäudeansichten wurde erstmals in den Lombardi-Reliefs erprobt. Diese Formulierung fand 1541 über Minellis Relief in stark abgewandelter Form eine letzte Nachfolge. Die Tradition des Stadtmotivs wurde erstmals 1535/36 unterbrochen, als statt des Prospektes von Türmen und Gebäuden eine Darstellung des Salone erscheint, später dann die Ansicht des Santo und zuletzt Campagnas figürliches Flachrelief. Offenbar waren die Bildgedanken der Lombardi den späteren Generationen nicht mehr darstellenswert, unverständlich, oder es wurden andere Motive als zeitgemäßer empfunden.

Die Motive der Lombardi (1505) entsprachen zu ihrer Zeit einem Intarsientyp, der schon mehrere Jahrzehnte in Gebrauch war. Giovanni da Veronas Intarsienwerke etwa ¹⁾ folgen in der Auswahl der Motive jenen Themen, die vom Chor der Canozzi bekannt sind. Die Intarsie ändert ihr Erscheinungsbild im 16. Jahrhundert radikal. Kennzeichnend

1) Vgl. Scherer, Technik und Geschichte der Intarsia, Leipzig, 1891, S. 58 ff.; G. Kossatz, Die Kunst der Intarsia, Dresden, 1954. Die Ausführungen des letztgenannten leiten sich in großen Teilen von Scherers Untersuchungen ab.

wird die figürliche Intarsie, die der Malerei nacheifert. Bedeutende Maler liefern Kartons, nach denen die Furniere geschnitten werden ¹⁾. Fra Damiano da Bergamo (vor 1490-1549) widmet sich fast ausschließlich Historien- und Landschaftsbildern, in welchen die architektonischen Hintergründe zu komplexen Szenerien verwandelt sind, vor denen sich figürliche Szenen abspielen.

Entscheidend für unseren Zusammenhang ist nun die Beobachtung, daß der ältere Intarsientyp, der im Canozzi-Chor des Santo, bei Giovanni da Verona u.a. anzutreffen ist und in den Marmorintarsien der Lombardi rezipiert wird, spätestens 1530 kaum mehr zur Anwendung kommt. Aus diesen Wandlungen heraus ist es verständlich, weshalb die zuletzt entstandenen Marmorintarsien ebenfalls nach neuen Darstellungsinhalten suchen. Nur Girolamo Campagnas Darstellung des "Antonius mit Lilie vor Christus in der Wolke" ist als "istoria", eine den erzählenden Intarsien des 16. Jahrhunderts analoge Lösung zu betrachten. Die Darstellung des Santo und des Salone stimmen mit diesen nur insofern überein, als sie ebenfalls den Wunsch nach stärker wirklichkeitsbezogenen Darstellungsinhalten (statt abstrahierter "prospettive" wie im Quattrocento) dokumentieren. Das Motiv selbst, ein isoliertes Bauwerk, ist ebenfalls vom Chor der Canozzi bekannt ²⁾.

1) Vorläufer für bildmäßig angelegte Intarsien sind im 15. Jh. die auf Entwürfe Botticellis zurückgehenden Türen in Urbino oder das von Borgognone entworfene Gestühl der Certosa von Pavia. 16. Jh.: Lottos Entwürfe für das Chorgestühl von S.M. Maggiore in Bergamo (1530), vgl. Scherer, o.c., S. 14. Bartolomeo Montagna lieferte Kartons für den Chor vom Monte Berico, Vicenza.

2) Vgl. S. 223i.T. Ein realistisch dargestelltes Bauwerk war allerdings in den Intarsien des 15. Jh. die Ausnahme. Es überwiegen eindeutig Darstellungen von Baukörpern mit idealen Architekturformen. Giovanni da Veronas Chorgestühl von S. Maria in Organo zu Verona weist ausschließlich diesen Typus auf.

D Der Reliefstil in der Cappella del Santo und seine Vorläufe

Schon Jacob Burckhardt sah zwischen dem Dekorations-system der Blendarkaden in der Cappella del Santo und der Fassadenverkleidung der Scuola Grande di San Marco in Venedig eine direkte Beziehung. Er nahm an, daß die "architektonischen Hintergründe mit Stadtansichten" in den Lünetten über den Reliefs auf die Lombardi zurückgingen: "... dies ist zu vermuten nach Tullios Relief an der Scuola di San Marco".¹⁾

Die in Paolettis²⁾ grundlegender Untersuchung zur Scuola Grande di San Marco veröffentlichten Dokumente belegen die Mitwirkung der Lombardi beim Entwurf und Bau der Fassade.³⁾ Im Mai 1489 ist die Anwesenheit Pietro Lombardos und Giovanni Buoras beim Neubau der Scuola dokumentiert. Im November des Jahres wird die Ausführung der Fassade zwischen den Bildhauern und den 'fratelli' vertraglich geregelt: "... chome apar per el desegno, si de quadro chome de taio".⁴⁾

Im November 1490 tritt Mauro Codussi die Fort-führung des Fassadenbaus an, die Namen Pietro Lombardos

1) Jacob Burckhardt, *Der Cicerone*, (Stähelin, Wölfflin 1933), S. 70

2) P. Paoletti, *La Scuola Grande di San Marco*, 1929

3) Eine Übersicht der nach dem Brand der Scuola von 1485 einsetzenden Bautätigkeit findet sich u.a. in der neueren Monographie über Mauro Codussi. Puppi, *Mauro Codussi*, 1977, S. 196 ff. und S. 259/60

4) P. Paoletti, o.c., S. 27

und Giovanni Buoras treten seither nicht mehr in Verbindung mit der Scuola auf.¹⁾

Im allgemeinen wird die untere Fassadenzone sowie die Fassade des Albergo als das Werk der Lombarden betrachtet.²⁾

Aus der Baugeschichte der Fassade ergeben sich wichtige Anhaltspunkte zur Datierung der vier Portalreliefs. S. Sheard³⁾ folgert aus den Bauurkunden, daß jene Bauskulpturen 1489/90 entstanden sein müßten, während der Zeit der Anwesenheit Pietro Lombardos am Scuola-Neubau.⁴⁾

-
- 1) M. Maek-Gérard, Die "Milanexi" in Venedig, 1980, deutet das Ausscheiden der lombardischen Bildhauer als ein Symptom für die protektionistischen Maßnahmen der einheimischen Bildhauer Venedigs gegen die ausländischen Künstler und Terraferma-Venezianer.
 - 2) Der Vertrag vom 18. November 1489 spezifiziert mehrere Fassadenteile: "do fenestre", das Lünettenrelief der Buon, das Relief des Markuslöwen, "una zima" mit zwei Skulpturen. Mauro Codussis Beitrag müßte sich in einer zweiten Planungsphase an den Vorplanungen der Lombarden orientiert haben.
 - 3) Sheard, The tomb of Doge Andrea Vendramin, 1971, S. 151 ff.
 - 4) Hinsichtlich der Chronologie von Tullios Werk bedeutet dies, daß jenes Relief der Taufe des Amianus von der Scuola einige Jahre v o r der Darstellung desselben Themas am Grabmal Giovanni Mocenigos entstanden ist, letzteres von Sheard, o.c., 1495/99 datiert. In der Tat zeichnet sich das Relief des Grabmonumentes durch einen noch konsequenter durchgeführten Linearismus des Faltenstiles aus, der dem Relief von S. Giovanni Crisostomo am nächsten steht (vgl. S. 257 i.T.). Gegenüber dem Relief der Scuola-Fassade weist die spätere Fassung noch klassischere Züge auf. Symptomatisch für die Weiterentwicklung sind der Altartisch mit Steinbockprotomen und das Motiv der 'Venus pudica'.

Tatsächlich haben diese Fassaden-Reliefs einige markante Gemeinsamkeiten mit den Reliefs in Padua. Innerhalb eines perspektivisch angelegten Architektur-Hintergrundes erscheint eine mehrfigurige Szene in den plastischen Abstufungen vom Flach- bis ins Hochrelief.

Für den Vergleich mit Padua ist ferner wichtig, daß die perspektivische Aufsicht auf einen von Pfeilerarkaden gestützten Portikus (mit kassettierter Tonne beim Hauptportal und kassettierter Flachdecke bei den Reliefs für das Protal der Albergo) so gewählt ist, daß eine Bogenstellung der Arkade frontal erscheint. Erst für den in die Scuola Eintretenden, der sich zwischen den Reliefs befindet und diese betrachtet, ist das perspektivische System "stimmig". Auch bei den Cappella-Reliefs sind die Fluchtpunkte am rechten oder linken Bildrand anzusetzen. Wie die Portalreliefs perspektivisch paarweise aufeinander bezogen werden, so sind auch die ersten Relieffelder Tullios in der Cappella in sich abgeschlossen und bilden eine räumliche Einheit.¹⁾ Damit reproduziert er das System von der Fassade der Scuola.

Weniger bei der Dekoration von Innenräumen als für die Gestaltung von Außenflächen ist diese illusionistische Durchbrechung der Fassadenfront mit perspektivischen Räumen einzigartig. Sheard ist zuzustimmen, die in der Fassade des Tempio Malatestiano, der Idee zweier ein Mittelportal triumphbogenartig flankieren-der Blendbögen, eine entscheidende Anregung für die Gestaltung der Fassade der Scuola Grande di San Marco sieht.²⁾

Die spezifische illusionistische Füllung der Blendbögen scheint mir dann weniger durch den Scheinchor von S. Maria presso S. Satiro in Mailand angeregt zu sein, als durch die beim Renaissance-Altarbild beliebte illusionistische Erzeugung von Nischen und Kapellen-

1) Vgl. Abb. 10

2) Sheard, o.c., S. 152, Anm. 35

räumen, bei welcher die hölzerne oder steinerne Bildrahmung - ein ureigenes Betätigungsfeld der Bildhauer - einen wichtigen Beitrag zu leisten hatten. Bei Giovanni Bellinis 'Pala di San Giobbe' kehren die Pilaster der Bildrahmung im Gemälde selbst wieder. Mit diesem illusionistischen Mittel wird das Altargemälde räumlich zur Schein-Kapelle erweitert.

Die Herstellung von "prospettive" war im Quattrocento eine Domäne der Intarsienkunst. Perspektivische Stadt-Architekturansichten, Darstellungen mit trompe l'oeuil Charakter waren Themen für die Dekoration von Chorgestühlen, Sakristeischränken und Cassoni. Da die Chorgestühle funktionsbedingt viele Achsen aufwiesen, daneben die Intarsien nur in beschränkteren Bildfeldern unterzubringen waren, bot sich eine Rechteck- oder halbrund geschlossene Bogenrahmung als Format an. Dasselbe gilt für die oft in mehrere Kompartimente unterteilten Sakristeischränke. Als Beispiel verweise ich auf die an anderer Stelle herangezogenen Intarsienwerke des Santo.¹⁾

Zwischen den Reliefs der Scuola-Fassade und jenen der Heiligenkapelle des Santo existiert zeitlich ein durch Quellen dokumentiertes Projekt, das den Reliefschmuck der Fassade gleichsam ins Monumentale erhebt und die Innendekoration der Cappella del Santo vorbereitet.

Es handelt sich um das Vorhaben derselben Scuola Grande di San Marco, für den neuerrichteten Versammlungs-saal einen adäquaten Altar zu schaffen, der in Marmor ausgeführt werden sollte.

1) Vgl. S. 222 ff. i.T.
Pierantonio dell'Abates Darstellung der Muttergottes mit Kind (1490), die dem ehemaligen Gestühl der Sakristei des Santo entstammt, zeigt ein verkürztes Tonnengewölbe ähnlich der Art, wie es an der Scuola-Fassade auftritt. Masaccios Trinitätsfresko ist Urbild solcher Architekturperspektiven.

Eine Ableitung aus der Intarsienkunst vertritt u.a. auch E. Hubala, Reclams Kunstführer Italien, II/1, 1974, S. 206

Paoletti veröffentlichte ein Dokument vom 22. Oktober 1498, worin sich der Bildhauer "zuane da Trau" verpflichtet, einen Altar ("un altaro in cavo de la sala grande") für die Scuola anzufertigen.¹⁾ In der recht ausführlichen Urkunde werden die Wünsche der Auftraggeber näher spezifiziert. Der Altar, für die Sala Grande der Scuola bestimmt, soll aus drei Feldern bestehen, wovon das linke von Giovanni nach einem bereits vorliegenden Vorentwurf ("modeletto") auszuführen sei: "con la jistoria de marmo cum caxamenti in prospecttiva con le sue figure de marmo... Item se dichiara come la jistoria die haver figure 17 de marmo idest figure nove integre et poi drieto quele tante quante ne potranno entrare proportionabiliter la qual jistoria die esser larga in luxe pie circa 13..." Einer weiteren Anweisung gemäß soll die Höhe der Figuren 5 Fuß betragen. Sie hätte demnach noch die der Figuren in den Reliefs der Cappella del Santo übertroffen, deren Höhe ca. 3,5 Fuß beträgt. Bei einer Gesamtlänge von 13,5 Metern hätte jedes Kompartiment des dreiteiligen Altars neun lebensgroße, vollplastisch ausgearbeitete Figuren enthalten und eine ebenso große Anzahl Flachreliefs.

Allein die Reliefs in Padua vermitteln einen Eindruck von dem unvollendeten Altar der Scuola, der diese im Maßstab noch um einiges überschritten hätte (vor allem in der Anzahl und Höhe der Figuren). Die Idee einer großplastischen angelegten Figurenszenerie vor einem perspektivischen Hintergrund rückt beide Projekte in einen engen Zusammenhang.

Allein aus der Höhe des in Aussicht gestellten Honorars von 450 Golddukaten - fast doppelt so viel wie für eines der frühen Santo-Reliefs bezahlt wurde - ließe sich die Dimension des von Giovanni Dalmata zu erstellen- den linken Altarteiles erschließen. Großzügig werden ihm regelmäßige Zuwendungen zugebilligt ("esser dato denarj de tempo in tempo secondo el lavorera"). Die Auflage, die Arbeit innerhalb zweier Jahre zu vollenden, muß allerdings als unrealistisch bezeichnet werden, legt

1) P. Paoletti, *Architettura e la scultura del rinascimento a Venezia 1893*, S. 105, Nr. 78

man den Vergleich mit den Erfahrungen der Cappella zugrunde. Die in Aussicht gestellte Sanktion, bei Nichteinhaltung des Termines 100 Dukaten pro Jahr einzubüßen, muß als äußerst harte Bedingung bezeichnet werden.

Trotzdem ist Dalmata auf den Vertrag eingegangen. Die Einhaltung der Frist scheint auch nicht sein Problem gewesen zu sein.

Bereits nach 15 Monaten wird das Unternehmen unterbrochen. Die Bruderschaft kommt nach Begutachtung der angefangenen Arbeiten zu dem Entschluß: "non se debia seguir dito lavoro per esser de gran danno et ignominia de la dita scuola...".¹⁾ Offenbar entsprachen die Fähigkeiten des Bildhauers Giovanni da Trau nicht den weitgespannten Erwartungen der Scuola, handelte es sich doch um ein Projekt von wahrhaft monumentalem Maßstab.

Als man seiner Arbeit ein Ende setzte mit der Begründung, es stehe nicht im Einklang mit dem Vertrag ("non rejussir juxta la forma del medesimo marcado"),²⁾ klagte Dalmata bei der Justizia Vecchia seinen Anspruch auf Auszahlung eines Betrages ein, der einem zu zwei Dritteln vollendeten Relief entsprochen hätte ("fatto j duo tterzj").³⁾ Er hatte bis dahin 80 Dukaten erhalten. Angesichts des kurzen Zeitraums läßt dies auf relativ gut bemessene Ratenzahlungen und eine gewisse Regelmäßigkeit von Dalmatas Arbeit am Relief schließen.

Es ist fraglich, ob ein Marmorwerk von solchen Ausmaßen,⁴⁾

1) ebda., Dokument vom 2. Februar 1500

2) ebda.

3) ebda., Dokument vom 22. Juli 1500

4) Im Vertrag vom 22. Oktober 1498 ist es zunächst zweideutig, ob sich die Angabe von 13 Fuß auf die Gesamtlänge des dreiteiligen Altars bezieht oder nur die Maße eines der Teile gemeint ist. Daß ein Marmorwerk von 13,5 m hätte entstehen sollen (ca. 40 Fuß), bestätigt die Breite der Sala Grande der Scuola, für deren nördliche Schmalseite der Altar gedacht war. Sie beträgt annähernd 14 m, so daß ein Marmorwerk dieser Ausmaße Platz gefunden hätte.

wie es die ambitionierte Scuola für sich plante (ca. 13,5 m), noch als "altaro" bezeichnet werden kann. Bei der Bestimmung der Funktion eines solchen Relief-frieses eignet sich der Vergleich mit den ebenfalls großzügig proportionierten Scuole-Bildern.¹⁾ Es wäre zumindest denkbar, daß die Marmorbilder weniger eine kultische denn illustrative Funktion hatten.

Übersieht man das Gesamtwerk Giovanni Dalmatas²⁾ und vergegenwärtigt sich den Stil seiner Relieifarbeiten, so ist darin keine Analogie zu der Reliefstruktur zu finden, die ihm der Vertrag der Scuola vorschrieb. Dort ist eine Staffelung der Reliefschichten vorgesehen mit

1) Gentile und Giovanni Bellinis "Predigt des hl. Markus" etwa (Brera, Mailand) hat eine Länge von 7,70 m (Höhe: 3,47) und war 1504 in Auftrag gegeben worden, vgl. Paoletti, o.c., 1929, S. 137 ff.

2) Giovanni da Trau, in der Kunstgeschichte besser unter dem Namen Giovanni Dalmata bekannt, ist erst durch H. von Tschudis (1883) und Fabriczys eingehende Untersuchung (1901) als Künstlerpersönlichkeit greifbar geworden. Geboren ca. 1440 im dalmatinischen Trau (Trogir), erhielt er dort seine erste Ausbildung bei Giorgio da Sebenico und kam bereits gegen 1460 nach Rom, wo man ihn in der Werkstatt Paolo Romanos findet.

In Zusammenarbeit mit Andrea Bregno entsteht 1446 das Grabmal Tebaldi in S.Maria sopra Minerva und mit Mino da Fiesole ein Altar in der Sakristei von S.Marco (Rom). Bedeutendstes Werk der römischen Zeit sind Teile des Grabmonumentes für Paul II., dessen Ausführung er sich mit Mino teilt (zur Zuweisungsfrage: G.C. Sciolla, *La scultura di Mino da Fiesole*, 1970, S. 124 ff.) Selbständige Werke: Erol- und Roverella-Grabmäler. 1481 begibt sich Dalmata in die Dienste des Ungarnkönigs Matthias Corvinus, von dem er in den Adelsstand erhoben und mit einer Herrschaft belehnt wird. Wo er sich nach dem Tode des Mäzens (1490) aufgehalten hat, war für Fabriczy noch rätselhaft. Seit Paolettis Veröffentlichung ist der Nachweis erbracht, daß Dalmata Ende der neunziger Jahre in Venedig war. Als letztes Werk ist ihm, durch Urkunden bestätigt, das Grabmal des Beato Girolamo Gianelli (Dom, Ancona) aus dem Jahr 1509 zuzuschreiben. Giovanni Dalmata war "kein typenbildendes Talent", in seinem letzten Werk "wiederholt er .. einfach jene Art des römischen Grabmals, wie

Figuren "a tutto tondo" und solchen in Flachrelief. Auch vom verlangten perspektivischen System oder der Figurenhöhe ist in den übrigen Werken des Meisters in Rom nichts auch nur annähernd Vergleichbares anzutreffen.

Aus der Entwicklungsfolge von Giovanni da Traus bis zu diesem Zeitpunkt geschaffenen Werken kann das Projekt nicht abgeleitet werden, und auch seine letzte Arbeit, das Grabmonument in Ancona, zeigt sich in keiner Weise davon berührt, sondern bleibt dem Frühwerk verhaftet. Um den künstlerischen Absichten der Scuola zu genügen, hätte sich Giovanni Dalmata einen bisher nicht angewandten Reliefstil aneignen müssen.

Forts.
sie Andrea Bregno für das Monument Lebretto (1465) erfunden und die unbekannten Bildner der Denkmäler Capranica (nach 1465), Coca (1477) und Ortega Gomial weiter ausgebildet hatten." (Fabriczy)

Dalmatas Reliefstil ist mit der Art Mino da Fiesoles oder A. Bregnos verwandt und doch immer von einer eigenen Charakteristik. John Pope-Hennessy schreibt: "... there is no evidence of an attempt to approximate his style to that of Mino on the one hand or Bregno on the other".
J. Pope-Hennessy, Italian Renaissance Sculpture, 1971, S. 320.
H. von Tschudi, Giovanni Dalmata, Jahrbuch der Pr.Kunsts., 1883, S. 169-90.
Fabriczy, Giovanni Dalmata: Neues zum Leben und Werk, ebda. 1901, S. 224-52

Jolán Balogh¹⁾ bezweifelte wegen der starken Divergenz des im Vertrag definierten Stils und des von Dalmata sonst gepflegten toskanischen Relieftypus die Identität des von der Scuola beauftragten Bildhauers mit dem bekannten in Rom und Ungarn nachweisbaren Duknovich de Tragurio. Diese These ist nicht haltbar.²⁾ Die Scuola hatte sich bei der Ausarbeitung des Auftrages nicht an den bisherigen Erfahrungen und Möglichkeiten ihres Bildhauers orientiert, sondern diesem ein Muster präsentiert, das in Venedig selbst entstanden war und Dalmata überforderte.

Allein Tullio Lombardos Reliefs von der Fassade der Scuola Grande di San Marco (1489/90) können den Auftraggebern zum Zeitpunkt des Vertrages (1489) als Anregung für das im Text definierte Reliefsystem mit Scheinperspektiven gedient haben.

Es bleibt rätselhaft, wieso ein einzelner, in Venedig kaum zu großem Ansehen gelangter Bildhauer diesen anspruchsvollen Auftrag erhalten konnte. Zur Verwirklichung einer solch monumentalen plastischen Anlage hätte es am nächsten gelegen, eine Werkstatt vom Format derjenigen der Lombardi

1) Jolán Balogh, Joannes Duknovic de Tragurio, *Acta Historiae Artium*, 1961, S. 59

2) Paoletti, 1929, identifizierte den im Vertrag genannten Bildhauer mit einem gewissen "Zuane da Spalato taia-piera", der in Venedig noch 1540 nachzuweisen ist.

Die im Vertrag von 1498 gebrauchte Anrede "Giovanni di Stano (= Stefano) deckt sich mit einer 1508 für Dalmata verwendeten Bezeichnung "magister Joannes marmoreus quondam Stephani Duknovič habitator Tragurii.."

Dalmata wird die Büste Carlo Zens (Museo Civico Correr) und ein Relief der Maria mit Kind (Padua, Museo Civico) zugeschrieben. Kr. Prijatelj, *Profilo di Giovanni Dalmata, Arte antica e moderna*, 1959, S. 293.

Der dalmatinische Bildhauer, der 1497, 1503 und 1508 in Traù nachweisbar ist, dürfte sich 1498-1500 in Venedig aufgehalten haben.

zu verpflichten. Zumal auf ihre Vertreter die Prototypen des von der Scuola gewünschten Reliefstiles zurückgehen. Die Verpflichtung Giovanni Dalmatas zur Ausführung des Altarwerkes ist daher wohl als eine Fehlbesetzung zu betrachten, deren Schaden die Scuola selbst zu tragen hatte.

Weshalb es nicht zum Engagement etwa eines Tullio Lombardo kam, ist zu ahnen. Wahrscheinlich hat man darin die Nachwirkung des 1490 eingetretenen Ausschlusses der Lombardi von der Mitarbeit bei der Fassade der Scuola Grande di San Marco zu sehen.

Das Altarprojekt der Scuola war allein seiner Dimensionen wegen in Venedig gerade den Bildhauern sicherlich bekannt. Nicht umsonst hatte die Scuola die Befürchtung, ihr könnte eine Schädigung ihres Rufes aus Dalmatas schlechter Arbeit erwachsen. Solch eine plastische Anlage setzte Maßstäbe für die Zukunft. Hätte die Scuola damit Erfolg gehabt, wäre sie in den Besitz einer der monumentalsten figürlichen Marmorwerke der Renaissance gekommen, ein Ansehen, dessen sich die auch sonst sehr ambitionierte Scuola bei der Auftragsvergabe sicherlich bewußt war.

Als den Lombardi der Auftrag zur Ausstattung der Cappella del Santo in Padua übertragen wurde, mochte es ihr besonderer Ehrgeiz gewesen sein, ein Projekt, von dessen Ausführung sie ausgeschlossen waren und das im Begriffe war, in desolatem Zustand zu enden, nach besten Kräften zu überflügeln.

Die Frage, ob die Dekoration der Cappella del Santo in der noch heute sichtbaren Form ohne das Projekt der Scuola als Vorgänger möglich gewesen wäre, scheint mir eher negativ beantwortet werden zu müssen.

Die Bereitschaft der Paduaner Auftraggeber, sich an aktuellen Beispielen der Kunst Venedigs zu orientieren, ist für die Deckenplanung zur Cappella del Santo (1497) belegbar. Der Wunsch nach Aktualität drückt sich hinsichtlich der Wanddekoration schon in der Verpflichtung der Lombardo-Söhne, der "Avantgarde" unter den venezianischen Bildhauern, aus.

In der Reihe der für die Ausstattung der Cappella vergleichsweise interessanten Reliefs in Venedig ist jenes Altar-Retabel der Bernarbò-Kapelle in S. Giovanni Crisostomo zu nennen. Es entstand, als Tullio und Antonio Lombardo die ersten beiden Reliefs der Cappella im Modell ausgearbeitet hatten und in Marmor umsetzten.¹⁾

Wie bei den Fassadenreliefs der Scuola nimmt das figürliche Relief nur eine schmale untere Zone des Reliefwerkes ein, das in der Mittelzone - analog den Cappella-Reliefs - eine "prospettiva" mit Tempelgiebel (!) zeigt, darüber eine "zonta", die, als figürliches Flachrelief ausgebildet, allerdings in strengerem inhaltlichem Bezug zur Hauptszene steht. Die Kassettentonne folgt dem Vorbild der Löwenreliefs vom Hauptportal der Scuola.

1) Ein erstmals von Paoletti veröffentlichtes Dokument lautet: "contattdj a ser Andrea de Zucenda da lucha per chapara de do lastre de marmoro per la palla prexente m. tullio fio de m. Piero Lombardo" - 7. Dezember 1500.

Vgl. Sarah Wilk, The sculpture of Tullio Lombardo, 1978, S. 211.

Tullio hatte demnach mit der Arbeit an dem Relief der Marienkrönung noch nicht begonnen. 1502 ist Tullios Relief für die Bernarbò-Kapelle fertiggestellt, wie man aus der Tatsache schließen kann, daß im März des Jahres das ursprüngliche Retabel, eine vergoldete Darstellung Marias mit Kind, nach S.M. Maggiore verkauft wird.

Da Tullios "Marienkrönung" schon vollendet war, bevor seine Darstellung des "Bein-Wunders" nach Padua kam (1505) und bevor die "zonta" und "prospettive" für die Cappella del Santo überhaupt in Angriff genommen wurden(!), gehen die oberen Reliefzonen des venezianischen Werkes den Paduaner Beispielen zeitlich voraus.¹⁾

Die Einführung des Tempelgiebels für die Reliefs der Cappella dürfte somit auf Tullio zurückgehen. Diente das Architekturmotiv in der "Marienkrönung" dazu, als Würdeformel die Figur Christi zu rahmen und hervorzuheben, so ist dieser strenge inhaltliche Wechselbezug in den Santo-Reliefs gelockert. Schon mehr rein ornamental in der Funktion, bekrönt die Ädikula einen Teil der ganzen Szene.²⁾

Die ionischen Pilaster entfallen in der Cappella, hingegen ist die Füllung des Giebels mit einem dunklen Marmordreieck sowie der Palmettenfries im Architrav beibehalten.³⁾

1) Aus dem Befund, daß Tullio von 1500-1505 zwei Reliefs zu erstellen hatte, ergibt sich die Schlußfolgerung, daß von Tullio Gehilfen in erhöhtem Maße herangezogen werden mußten. Qualitätsunterschiede scheinen mir im Relief von S.Giovanni Crisostomo besonders auffällig zu sein, vor allem zwischen den Apostelköpfen der vorderen und hinteren Reihe. Vergleichsweise einheitlich ist hingegen die Ausführung des Reliefs für Padua.

2) Vgl. weitere Beobachtungen zur Verwendung des Ädikulamotivs in der Cappella S.149 ff. i.T.

3) Von den Lombardi wurden bereits 1505 drei "prospettive" für die Cappella erstellt (vgl. S. 31 ff. i.T.). Sie gestalten das Motiv der Palmetten für den Architrav des Tempelgiebels zu einem frei schwingenden Arabeskenband weiter aus. Ihre Klassizität hebt sich deutlich von den Architrav-Ornamenten der übrigen "prospettive" der Cappella ab. Giuliano da Firenze, Cosini, die Grandi und G. Campagna bildeten andere Motive aus.

Die Palmettenbänder in den beiden von Tullio gefertigten "prospettive" sind nahezu identisch.

Obwohl der Vertikalismus der Linienführung Tullios "Marienkrönung" und dem "Bein-Wunder" gleichermaßen eigen ist, ist die Apostel-Darstellung noch stärker in stilistischem Bezug zur "Taufe des Amianus" vom Grabmal Giovanni Mocenigo zu sehen. Die aus den Dokumenten gewonnene Chronologie steht mit den stilistischen Beobachtungen in Einklang.

Entscheidend für unseren Zusammenhang ist, daß unbeachtet der stilistischen Weiterentwicklung im Figurentypus, den Motiven der Mimik und Bewegung das Grundschema der Reliefkombination bei den figürlichen Szenen der Scuola, in S. Giovanni Crisostomo und der Cappella identisch ist, so daß insgesamt geradezu von einem Relief-Typus gesprochen werden kann.

Dieser zeichnet sich durch die aus einer engen Anlehnung an antike Vorbilder gewonnenen Staffelung der Reliefebene und die starke, fast frei-figürliche Plastizität aus. Ein solcher Relief-Typus entwickelt sich in den Jahren vor 1500 in Venedig unter maßgeblicher Mitwirkung der Lombardi und findet seine reifste Ausformung im Reliefzyklus der Cappella del Santo.¹⁾ So wie der Begriff des "rilievo schiacciato" die Form des Flachreliefs der toskanischen Frührenaissance als Terminus technicus beschreibt, so sollte man auch in diesem Reliefstil einen näher umgrenzbaren Typus erkennen, der in einer fortgeschritteneren Phase der Rezeption antiker Kunst entstand.

Auf der Suche nach älteren Vorläufern für diesen Reliefstil möchte ich auf zwei in Venedig selbst anzutreffende Skulpturen hinweisen. Es handelt sich um zwei Reliefplatten an der Nordfassade von San Marco und das Relief der "Traditio legis" in der Cappella delle Reliquie derselben Kirche.

1) Eine Parallele bieten die Reliefs mit Apostelszenen, die ca. 1480 für Sixtus IV. entstanden (Grotte Vaticane, Rom). F. Burger, Das Confessions Tabernakel Sixtus IV. und sein Meister, Jahrb. d. kgl. preuss. Kunsts., 1907, S. 95. P. Giordani, Studi sulla scultura romana del quattrocento, I bassorilievi del tabernacolo di Sisto IV., L'Arte 1907, S. 263 - 275. Giordani führt Reliefs des Konstantinsbogens (ehem. Mausoleum Marc Aurels) als Vorbilder für diese antikisierenden Apostelszenen an. Wegen ihrer besseren Zugänglichkeit gibt er diesen Reliefs als möglichen Vorlagen den Vorzug vor den schwerer sichtbaren Darstellungen der Trajanssäule.

Vgl. J. Pope-Hennessy, Italian Renaissance Sculpture, 1971, S. 64 und Fig. 111.

Die Darstellungen des hl. Johannes und eines anonymen Heiligen über dem Türsturz der Porta dei Fiori gehören zu den Beispielen "für eine frühchristlich-retrospektive Stilmethode in der venezianischen Skulptur des 13. Jahrhunderts".¹⁾

B.92/93

Otto Demus hielt sie für Kopien oder Adaptionen frühchristlicher Prototypen²⁾ und ehemals der Verkleidung des Hauptaltares oder der Sakristeidekoration zugehörig.³⁾

Als unmittelbare Vorstufe für das Relief der Traditio Legis in der Reliquienkapelle wurden die stehenden Apostel von Lucchesi Palli erachtet.⁴⁾ Die Möglichkeit einer solchen Zuordnung belegt die enge stilistische Verwandtschaft der genannten Skulpturen.

B.94

Das Relief des Tesoro wird in der Forschung unterschiedlich datiert, in frühchristliche oder spätmittelalterliche Zeit.⁵⁾

Nicht erst in der venezianischen Skulptur um 1500, auch im 13. Jahrhundert war schon einmal eine historisierende, an antiken oder antik geglaubten Vorbildern orientierte Bildhauerei aufgetreten, motiviert durch den Wunsch Venedigs nach einer antiken Tradition (O. Demus).

1) G. Hempel und J. Julier, Katalog der Skulpturen (Nr. 24, 25), in: W. Wolters, Die Skulpturen von San Marco in Venedig, 1979

2) Otto Demus, The Church of San Marco in Venice, 1960, S. 168

3) Otto Demus, A renaissance of Early Christian Art ..., 1955, S. 350

4) E. Lucchesi-Palli, Die Passions und Endszenen, S. 156, Anm. 31

5) Wie die Reliefs von der Porta dei Fiori hielt es Demus für eine freie Kopie des 13. Jahrhunderts nach einem oder mehreren frühchristlichen Originalen "with the exception of the ciborium columns, the most successful imitation of an early Christian original" (Demus, o.c., 1955, S. 352).

Sarah Wilk brachte erstmals das Relief der Traditio Legis in Verbindung mit einem Werk Tullio Lombardos, der "Marienkrönung" in S.Giovanni Crisostomo.¹⁾ Weil die spezifisch venezianische Ikonographie der Marienkrönung (vgl. Guarientos Fresko) von der in Tullios Relief vorgeführten völlig verschieden ist - diese akzentuiert eine Versammlung der Apostel -, bot sich für S. Wilk eine Ableitung vom Relief der Traditio Legis an.²⁾

Neben dem ikonographischen Aspekt scheinen mir die formalen Übereinstimmungen zwischen den beiden Reliefs bemerkenswert. Tullio Lombardo konnte die isokephale Aufreihung der Apostelfiguren, ihre statuarische Frontalisierung oder das Motiv des von einer Ädikula hinterfangenen Christus direkt übernommen haben. Auch die sich aus mehreren Schichten aufbauende Reliefstruktur findet sich bereits in dem Apostelrelief. Das starre Figurenschema, der strenge Linearismus, der beim Relief von S.Giovanni Crisostomo auffällt, wäre durch den Hinweis auf das Vorbild erklärbar.

Der antikische Figurentyp, wie ihn die Apostelfiguren repräsentieren - kontrapostische Haltung, der in gerafften Faltenzügen drapierte Mantel, angewinkelter Arm usw. - kommt auch in den Reliefs über der Porta dei Fiori vor. Hier erscheint die Draperie weniger dünnflüssig oder fein ziseliert. Die Faltenbahnen sind gröber, dem gedrungeneren Figurentyp entsprechend.

Diese Skulpturen von San Marco lassen sich ebenfalls in eine enge Beziehung zu Tullios Reliefs von der Fassade der Scuola Grande di San Marco bringen.

1) S. Wilk, o.c., S. 210 ff.

2) Die Synthese aus Marien- und Apostelikonographie ist wahrscheinlich ein Ergebnis verschiedener Patrozinien der Kapelle. Im 15. Jahrhundert war sie vermutlich Maria geweiht, spätestens im 18. Jahrhundert den Aposteln (vgl. S. Wilk, o.c., S. 89).

Der Verweis auf die Vorbilder von San Marco erscheint mir für die Genese des Reliefstiles der Lombardi sehr wesentlich, auch wenn in diesen Prototypen die komplexere Struktur der Reliefs in der Cappella del Santo noch nicht völlig präsent ist. Dies sind Beispiele, die den Bildhauern um 1500 direkt vor Augen standen und zur Umbildung und Weiterentwicklung des Quattrocento-Stiles beitragen konnten.

Zur weiteren Ausbildung des in feinem Flachrelief und vollrundem Hochrelief aufgebauten Relieftypus der Cappella bedurfte es des Einflusses anderer antiker Vorbilder.

Eine Reihe von Vorschlägen wurde in der bisherigen Forschungsliteratur bereits unterbreitet.¹⁾ Mehr als auf Einzelbeispiele möchte ich auf eine ganze Gruppe von architektonisch-plastischen Anlagen aufmerksam machen, bei denen das Relief mithin die entscheidende Schmuckfunktion übernahm: die antike Ara und der Triumphbogen.

Die Dekoration der 'Ara Pacis Augustae' - im Jahre 9 vor Christus geweiht - bildet eines der frühestens Beispiele für einen Relieftypus, bei dem nahezu vollplastische Figuren in einer vorderen Ebene mit Halbfiguren und Köpfen

B.95

1) Planiscig sah insbesondere zwischen der Kunst der frühen Kaiserzeit und der Plastik der Lombardi eine Affinität. Ein Brunnenrelief mit der Darstellung eines Satyrs und einer Nymphe (Rom, ehem. Lateran. Museum) stellte er den Santo-Reliefs vergleichsweise zur Seite: "Hier und dort dasselbe 'nasse' Falten-system der Gewänder und dieselbe Behandlung der Köpfe" (Venezian. Bildhauer der Renaissance, 1921, S. 245).

J. Pope-Hennessy verweist bei Tullios Reliefs von der Fassade der Scuola Grande di San Marco auf ein Relief vom Typ der 'Allocutio' des Marc Aurel im Kapitolinischen Museum (Italian Renaissance Sculpture, 1971, S. 94).

Sarah Wilk verweist allgemein auf römische Sarkophagereliefs als Bildquellen für den Reliefstil der Lombardi; (o.c., S. 19).

in Flachrelief verbunden werden, so daß sich aus der optischen Spannung zwischen Vorder- und Hintergrund eine Erweiterung der realen Relieftiefe ergibt.

Die ersten Reliefplatten des augustäischen Friedensaltares sind allerdings erst 1568 ans Licht gekommen,¹⁾ so daß an eine direkte Ableitung nicht zu denken ist. Doch fand dieser Relieftypus in der augustäischen Zeit und auch später eine allgemeinere Verbreitung, wie Relieffragmente der "Ara Pietatis Augustae" und andere Monumente zeigen.²⁾

Daß nicht nur das erste Jahrhundert solche Reliefformen hervorgebracht hat, zeigt der Schmuck des Konstantinsbogens, der im Gegensatz zur Ara Pacis zu allen Zeiten sichtbares Beispiel antiker Kunst war. Aus der Zeit Marc Aurels stammt ein Relief der Attika (Nordseite), das hinter den voll- und halbplastischen Figuren hier zusätzlich noch eine Hintergrundsarchitektur aufweist.

Der Vergleich der Frauenköpfe dieses Reliefs mit jenen der Ara Pacis zeigt Übereinstimmungen der Haartracht und Kopfbildung.

Ein weiteres Beispiel aus dem Bereich der römischen Triumphalarchitektur sind die Reliefs des Trajansbogens von Benevent, der laut Inschrift im Jahre 114 vollendet war. Der auf beiden Schauseiten mit reichem Reliefschmuck besetzte Bogen weckte nachweislich bereits im 15. Jahrhundert die Aufmerksamkeit von Humanisten und Antiquaren, die Veronesen Felice Feliciano und Fra Giocanda seien besonders erwähnt.³⁾

Giuliano da Sangallo hielt 1488/89 Zeichnungen nach den Reliefs im sog. "Taccuino Senese" fest.⁴⁾

1) Vgl. E. Nash, Bildlexikon zur Topographie des alten Rom, 1961, S. 63

2) Vgl. ebda., S. 74

3) Vgl. M. Rotili, L'Arco di Traiano, 1972, S. 8 ff.

4) Siena, Bibliotheca Civica. Abb. bei M. Rotili, S. 14

Das Relief, das ich zum Vergleich mit den Werken der Lombardi heranziehen möchte, befindet sich am rechten Pfeiler des Trajansbogens an oberster Stelle (Landseite) und stellt die von Trajan errichtete Alimentarstiftung dar (99/100 n.C.). Wie bei den Reliefs der Cappella findet sich ein ähnliches Verhältnis von Figur zum Hintergrund und zur Plinthe. Ähnlich sind auch die plastische Staffelung und die Figurendichte, wobei Profilansichten ebenfalls vorkommen. Es gibt kaum ein zweites Beispiel für ein römisches Relief, in dem die Parallelen zu den Skulpturen der Lombardi derart auffällig wären.

B.98

Der Verweis auf die Reliefs der Ara Pacis und der Triumphbögen als mögliche, wenn auch sicher über irgendwelche Zwischenstufen vermittelten Bildquellen für die Lombardi, wird legitimiert durch Vasaris Erklärung der Gattung Relief, die sich in der Einleitung seiner Viten findet. ("Alle tre arti del disegno".) Zu Beginn des dritten Kapitels über die Skulptur schreibt er:

"Quelle figure che gli scultori chiamano mezzi rilievi, furono trovate già dagli antichi per fare istorie da adornare le mura piane, e se ne servirono ne'teatri e negli archi per le vittorie".¹⁾

1) Vasari-Milanesi, Le vite, 1906, S. 156

E Zur Rolle des Reliefs in der
Kunsttheorie der Renaissance

Noch in Albertis Traktat 'De Sculptura' ist vom Relief als einer autonomen Gattung nicht die Rede. Alberti behandelt ausschließlich die Freiplastik, genauer: die Statue, hinsichtlich einer Theorie der Proportionsgesetze am Menschen. Anliegen ist, die exakte Berechnung und Übertragung von Maßverhältnissen auf die Freifigur aus Marmor oder Bronze. Der Begriff "sculptura" wird ausschließlich auf diese angewandt.

Im zehnten Kapitel des sechsten Buches über die Architektur äußert sich Alberti eher zurückhaltend über das Maß der dekorativen Ausstattung von Sakralräumen:

"Quanto a me, mi pare evidente che i sommi dei gradiscono assai la purezza e la semplicità del colore allo stesso modo che quella della vita. Né è conveniente che nei templi si trovino oggetti atti a distrarre la mente dei fedeli dai pensieri religiosi con gli allettamenti e le lusinghe dei sensi"¹⁾.

Auf dem Hintergrund eines strengen Purismus empfiehlt Alberti in der Folge verschiedene Dekorationsformen. Mosaiken erscheinen ihm besonders geeignet zur Innenausstattung, figurale Stuckarbeiten - mit dem Hinweis auf die Antike - für das Äußere. Statuen für das Innere gibt Alberti die Präferenz vor Malereien, die er als Fresken auf den Portikus beschränkt sehen möchte. Im neunten Kapitel des siebten Buches äußert der Autor sein Mißfallen über die antike Sitte, Säulen mit Reliefs von Ranken und Weinlaub zu schmücken. Allein die glatte Säule sei der Majestät eines templum angemessen.

1) L.B. Alberti, L'Architettura (De re Aedificatoria), R. Bonelli und P. Portoghesi, Mailand 1966, S. 608.

Im Zusammenhang mit der Gestaltung von Kirchenportalen empfiehlt Alberti die Verwendung von Reliefs, während das Allerheiligste dieser Kunstgattung verschlossen bleiben sollte:

"Per l'esterno sarà preferibile l'uso degli antichi di fare il rivestimento con calcina adorno di rilievi. Nell'un caso e nell'altro si farà in modo che riquadri e rilievi abbiano la collocazione più conveniente ed elegante. Soprattutto, la rappresentazione pittorica di gesta gloriose troverà la sua sistemazione migliore nel porticato"¹⁾.

Diese Äußerungen zeigen, daß das Relief als Gattung bei Alberti von nur untergeordneter Bedeutung war. Nur an verstreuten Stellen wurde es als eine Möglichkeit zur Dekoration in Erwägung gezogen, und meist ist nur ein erhaben gearbeiteter ornamentaler Fries damit gemeint. Die Form des Flachreliefs, wie es von Zeitgenossen Albertis geschaffen wurde, wird für höhere dekorative oder liturgische Zwecke nicht in Betracht gezogen.

Die Funktionen des Reliefs in der Antike (Metope, Fries, Stele, als Dekoration von Triumphbögen usw.) hatte auch Vitruv nicht veranlaßt, sich dieser Gattung theoretisch anzunehmen.

Es mag daher nicht verwundern, daß auch in der Kunstliteratur der Renaissance das Relief stiefmütterlich behandelt wird. Einschließlich Pomponius Gauricus wird es im 15. Jahrhundert praktisch übergangen.

In Leonardo da Vincis Paragone rückt das Reliefgenre in den ersten Rang innerhalb der Disziplinen der Bildhauerei.

¹⁾ L.B. Alberti, *L'Architettura* (De re Aedificatoria), R. Bonelli und P. Portoghesi, Mailand 1966, S. 608.

"Ma il basso rilievo è di più speculazione senza comparazione al tutto rilievo, e s'accosta in grandezza di speculazione alquanto all'pittura, perchè è obligato all'prospettiva" ¹⁾.

Insofern als im Relief Forderungen erfüllbar sind, die Leonardo auch an die Malerei stellt, erfährt es eine hohe Einstufung, auch wenn er diese Vorzüge nicht der Bildhauerei, sondern der Malerei zuordnet.

"Dice lo scultore che farà di basso rilievo, e che mostrerà per via prospettiva quel che non è in atto; rispondesi che la prospettiva è membro della pittura, e che in questo caso lo sculture si fa pittore, come s'è dimostrato dinanzi" ²⁾.

Die Unfähigkeit des Reliefs, Schatten und Lichter entsprechend dem Naturvorbild zu organisieren, bringt die Relief-Kunst in der Sicht Leonardos schließlich doch zu Fall ³⁾. Leonardo äußert schließlich, daß kein einziges Werk der Relief-Kunst existiere, das nicht voller Fehler sei ⁴⁾.

Versucht man, die Entstehung monumentaler Reliefs in Venedig, Padua oder Loreto zu Beginn des 16. Jahrhunderts aus theoretischen Forderungen der Ästhetiker abzuleiten, so ist das Ergebnis spärlich. Der Monumentalisierung der Gattung Relief im Cinquecento ist seitens der Theorie nicht vorgearbeitet worden. Erst mit der Entstehung des an antiken Vorbildern orientierten Großreliefs wird auch die Kunsttheorie zur Reflexion angeregt.

1) Paola Barocchi, *Scritti d'Arte del Cinquecento*, I, 1971, S. 478.

2) Ebd., S. 486.

3) Vgl. ebd., S. 484.

4) Vgl. ebd., S. 479.

Vasari widmet ein Kapitel seiner Abhandlung 'Alle tre arti del disegno', die er den Viten voranstellt, der Behandlung des Reliefs. Sein Titel lautet: "De' bassi e de' mezzi rilievi; la difficoltà del fargli; ed in che consista il condurgli a perfezione" ¹⁾. Vasari unterscheidet in der kurzen Abhandlung drei Relieftypen: "Mezzi rilievi, bassi rilievi" sowie "bassi e stacciati rilievi". Dem Typ des "mezzo rilievo", das bezeichnenderweise den Anfang bildet, widmet Vasari fast die halbe Länge seiner Ausführungen. Schon in der Antike "mezzo rilievo" genannt, sei es für erzählende Darstellungen verwandt worden: "Per fare istorie da adornare le umura piane, e se ne servirono ne'teatri e negli archi per le vittorie..".

Vasari umreißt den plastischen Aufbau von Reliefs, wie sie von römischen Triumphbögen her bekannt sind, in der folgenden Charakterisierung:

"Il quale, a similitudine d'una pittura, dimostra prima l'intero delle figure principali, o mezze tonde o più, come sono; e le seconde occupate dalle prime, e le terze dalle seconde; in quella stessa maniera che appariscono le persone vive quando elle sono ragunate e ristrette insieme".

In der Reliefschichtung - so führt Vasari weiter aus - seien die Figuren des Hintergrundes "basso". Es schließt sich eine Kritik moderner Beispiele dieser Relief-form an.

Vasaris Terminus "mezzo rilievo", den er gegen das "basso rilievo" und "stacciato rilievo", das aus dem 15. Jahrhundert bekannt ist, abgrenzt, trifft in seiner Definition auf die uns vertrauten Beispiele der Cappella di S. Antonio zu.

1) Vasari Milanese, 1906, S. 156-58.

Vasari wendet den Begriff auch konsequent für Jacopo Sansovinos Beitrag in der Cappella an: "A Padova, alle Cappella del Santo, è una storia grande di marmo .. di figure di mezzo rilievo, bellissime, d'un miracolo di Santo Antonio di Padova" ¹⁾. Für die Reliefs in Loreto verwendet Vasari stattdessen den sich weniger auf die Eigenart des Reliefstiles als die Darstellungsweise beziehenden Terminus "storie", so etwa in der Vita Niccolò Tribolos ²⁾. Auch weniger streng an antike Vorbilder angelehnte Beispiele nennt Vasari "mezzi rilievi": z.B. die Tribünenreliefs Jacopo Sansovinos in S.Marco oder dessen Sakristeitür ³⁾. Die Reliefs der Loggetta in Venedig werden zuweilen als "bassi rilievo" oder auch "mezzi rilievi" geführt ⁴⁾.

Vasaris Darlegungen zu den Formen des Reliefs stellt die erste bekannte theoretische Auseinandersetzung mit dem bereits im frühen 16. Jahrhundert entstandenen antikischen Relieftyp dar. Der von ihm gewählte Begriff "mezzo rilievo" fand scheinbar keine weitere Verbreitung.

Aus den Quellentexten zu Loreto und Padua treten die mehr auf den Darstellungsinhalt bezogenen Termini "storia" oder das noch unspezifischere "quadro" auf.

1) Ebd., VII, S. 506.

2) Ebd., VI, S. 63/64. IV, S. 518

3) Ebd., VII, S. 506.

4) Vgl. die Äußerungen Vasaris zu Tiziano Minio, ebd., S. 504.

Zur Neudatierung von Tullio Lombardos erstem Relief für die Cappella del Santo, der Darstellung des "Bein-Wunders" (1505)

Die beiden Santo-Reliefs Tullio Lombardos, die im Mittelpunkt der folgenden stilkritischen Untersuchung stehen sollen, waren bislang kein Gegenstand einer eingehenden Analyse. Bisherige Untersuchungen hatten den einen oder anderen Teilaspekt zum Gegenstand. Obwohl beide Reliefs direkt nebeneinander in der Rückwand der Cappella eingelassen sind, wurde eine vergleichende Stilkritik selten unternommen und die Frage nach einer möglichen Differenz in der zeitlichen Entstehung kaum aufgeworfen. Es seien im Folgenden zunächst die Aussagen der Forschungsliteratur zu venezianischer Plastik und Kommentare der paduanischen Lokalschriften zu Tullios Reliefs referiert.

Sarah Wilk, eine neuere Autorin, äußerte als einzige die Vermutung, daß Tullios "Bein-Wunder" nicht in derselben Zeit wie dessen auf 1525 inschriftlich datiertes "Wunder des Geizhalses" entstanden sein könne.

S. Wilk gelangte aufgrund der von ihr bemerkten stilistischen Affinität zwischen dem Relief des "Bein-Wunders" und Tullios "Marienkrönung" in S. Giovanni Crisostomo zu Venedig (1502/04) ¹⁾ zur Hypothese, daß das undatierte Relief des Bildhauers in der Cappella zu Beginn des 16. Jahrhunderts entworfen und ausgeführt worden sein müsse. Den Figuren- und Faltenstil des 1525 datierten Reliefs hält sie für vergleichsweise fortgeschrittener: "The forms are considerably more three-dimensional. The figures have weight and occupy space more convincingly" ²⁾.

B.90

1) Zur Datierung des Reliefs der "Marienkrönung" von S. Giovanni Crisostomo vgl. S. 238, Anm. 1 i.T.

2) Sarah Wilk, The sculpture of Tullio Lombardo, 1978, S. 26

Sarah Wilks Beobachtung stellt den einzigen Versuch dar, das zeitliche Entstehungsverhältnis der beiden Reliefs zu problematisieren. Ein seit Gonzati bestehendes Vorurteil, Tullio habe 1525 zwei Reliefs gleichzeitig (!) abgeliefert, ließ stilkritische Ansätze sowohl in den paduanischen Guiden als auch bei Kennern wie Cicognara, Planiscig oder Venturi nicht aufkommen.

Von den anspruchsvolleren älteren Guiden Paduas sei Rossetti erwähnt (1765), der zu Tullios "Wunder des Geizhal-ses" bemerkte: "Quest' opera è di una maniera alquanto secca, ma espressa al vivo" ¹⁾.

P. Brandolese (1795) äußerte zum selben Werk und sinngemäß auch über das "Bein-Wunder": "è scultura benissimo intesa, e con somma diligenza condotta" ²⁾.

Cicognara (1823) erläuterte nur Tullios "Bein-Wunder", von dem er annahm, daß es 1505 bestellt worden sei "e finita posteriormente d'alcuni anni ... Il disegno vi è gentile e sente alquanto della scuola dei Bellini in Venezia. L'espressione vi è nobile e chiara, e ricorda alcun poco il genere di Donato, cosicchè da fonti sì pure non poteva escirne che un lodevole effetto .." ³⁾. Cicognara schließt einige kritische Bemerkungen an und konstatiert schließlich "una certa esilità" als Kennzeichen von Tullios Stil. Die anfangs gewonnene Einsicht, daß zwei unterschiedliche Perioden Tullios die beiden Reliefs hervorgebracht hätten, läßt Cicognara in seiner Stilkritik leider unberücksichtigt.

1) G.B. Rossetti, Descrizione della pittura, scultura ed architettura di Padova, 1765, S. 57.

2) P. Brandolese, Pitture, sculture, architetture ed altre cose notabili di Padova, 1795, S. 42.

3) Cicognara, Storia della scultura, 1823, S. 343.

Obwohl Selvatico und auch später Gonzati Quellenstudien betrieben, gelang es offenbar nicht, in die Dokumente zum Relief des "Bein-Wunders" Einblick zu gewinnen ¹⁾.

Cicognaras Äußerungen zu den Bildhauerwerken des Santo waren Gonzati hinlänglich bekannt und wurden bei seiner Darstellung der Kunst des Santo auch gern als Zitate eingeflochten ²⁾. Bei der Kommentierung von Tullios Reliefs referiert er die ihm vorliegenden älteren Stellungnahmen. Es hätte an B. Gonzati gelegen, die von Cicognara aufgeworfene Frage der Chronologie beider Reliefs weiterzuverfolgen und vielleicht aufgrund der von ihm eingesehenen oder gar veröffentlichten Quellen zu beantworten.

Gonzati veröffentlichte aus dem "Libro" (1500-1501) eine Eintragung, aus der hervorgeht, daß Tullio bereits im Jahre 1501 über zwei Aufträge verfügte ³⁾. Ein aufmerksames Lesen dieser Quellen hätte Gonzati und spätere Generationen zu der Erkenntnis führen müssen, daß das Thema des "Bein-Wunders" bereits vergeben ("fo condotto") und "uno altro quadro" versprochen waren ("ge fu promesso"). Daß das "Wunder des Geizhalses" erst 1520 zur Ausführung gelangte, wußte ein anderes Dokument zu berichten.

1) P. Selvatico, Guida di Padova e della sua provincia, 1842, Ed. zit. 1869, S. 72. Zum Relief von 1525 schrieb er: "I documenti però provano che lo sculture l'avea cominciato fin dal 1501, e che ci vollero molte e petute sollecitazioni onde lo compiesse ..".

Welche Quelle für diese Bemerkung herangezogen wurde, ist rätselhaft. Antonio Lombardo erhielt 1501 den Auftrag, für die Darstellung des "Wunder des Geizhalses", nicht Tullio. Dieser sollte den "Tod des hl. Antonius" darstellen. Andere Eintragungen des ersten Jahrzehntes konnten sich ebenfalls nicht auf Tullios erst 1520 begonnene Arbeiten für das 1525 datierte Werk beziehen.

2) Gonzati, La Basilica .., 1852, S. 168/69.

3) Ebda., Doc. XCVIII.

Gonzatis in einer Fußnote aufgestellte Behauptung, 1525 sei "il compiuto pagamento delle s c u l t u r e " erfolgt war voreilig und nicht einmal auf der Basis seiner eigenen Quellen haltbar. In den Erläuterungen zu Tullios Reliefs verstand es Gonzati nicht, die in seinen Dokumenten wartenden Fragestellungen zu erkennen, geschweige denn einer Beantwortung entgegenzuführen. Er war vorrangig an einer Stilkritik der Reliefs Tullios interessiert, wobei er sich von den Äußerungen früherer Autoren abzusetzen bemühte.

Jacob Burckhardts Äußerungen zu den Reliefs gehen über eine summarische Einteilung der Bildhauer der Cappella nach Schulen oder Generationen kaum hinaus. Im "Cicerone" äußert er sich verächtlich über das "grimassierende Pathos der alten Lombarden" ¹⁾, wenige Jahre später, in den "Randglossen zur Skulptur der Renaissance" ²⁾, findet er lobende Worte: "Tullios Relief vom geheilten Fuß, mit seiner schönen Anordnung, mit dem tiefen Gefühl, mit den deutlichen Anklängen an griechische Kunst .. ein Meilenstein der oberitalienischen Plastik". Die Tatsache, daß sich Burckhardt gerade dieses frühe Relief Tullios herausgenommen hat, dem er einen besonderen Ausdrucksstil zu entnehmen glaubt, bedeutet indirekt einen Hinweis auf die stilistische Eigenart des Werkes, die von den Merkmalen des anderen unterschieden ist. In der Erkenntnis der Eigenart der frühen Reliefs, weniger in der spezifischen Beurteilung und Wertung kann Burckhardt gefolgt werden.

1) J. Burckhardt, Der Cicerone (Erstveröffentl. 1855), 1933, 2. Band, S. 69/70.

2) Ders., Skulptur der Renaissance (Erstv. 1862/64), 1934, S. 355/56.

Ohne auf die von uns angeschnittene Problematik einzugehen, handelt Charles C. Perkins die Tullio-Reliefs summarisch ab. Wie kein zweiter findet er scharfe Worte, mit denen er Tullios Klassizismus verurteilt: "Le second relief, comme le premier, sans vie aucune .." ¹⁾. Perkins stellt die Urteile "faiblesse et l'insignifiance" über Tullios Kompositionsstil Donatellos Qualitäten gegenüber: "Là tout est clair, net, vigoureux; rien ne distrahit le regard de l'action principale; la moindre ligne, le moindre détail sonst d'un sentiment d'un naturel parfaits, et le charme de ce style incomparable nous ravit tout entier".

Planiscig ²⁾ und Venturi ³⁾ betrachten beide Reliefs Tullios unter einem einheitlichen Gesichtswinkel. Ihre Kritik des Stilismus gilt dem frühen und späten Werk gleichermaßen, Unterschiede werden nicht festgestellt. Insbesondere

-
- 1) Ch. C. Perkins, *Les sculpteurs italiens*, 1869, S. 222.
 - 2) Leo Planiscig, *Venezianische Bildhauer der Renaissance*, 1921, S. 242 ff. Planiscig sieht wie Perkins Tullio insbesondere als Antipoden zu Donatello: "Schmerz, Erstaunen, Andacht werden nur angegeben, nicht wirklich dargestellt". Zur Figur der Klagenden in Tullios Relief von 1505: "Der Stil hat sie entmenschlicht, sie zu einer Formel des Affektes reduziert".
 - 3) A. Venturi, *La scultura del cinquecento*, X, 1 (1935) S. 374 ff. Seine Kritik, die bei Tullio Trockenheit und seelische Kälte hervorhebt, nimmt angesichts der Figur des "avaro" im Spätwerk eine positivere Wendung: "Vi è, in questa smilza figura, una vitalità eccezionale nell'arte del maestro". Auf die vorliegende Fragestellung bezogen heißt dies, daß Venturi im späten Relief zumindest den andeutungsweisen Versuch erkennt, den Stilismus, die "grammatica latina" zu durchbrechen. Im "Beinwunder" stellt er solche Ansätze nicht fest. Diese Aussage wäre somit kongruent mit Planiscig, für den der Stilismus Tullio Lombardos in der Figur der Klagenden des Reliefs von 1505 gipfelt.

hinsichtlich Venturi ließe sich bemerken, daß eine Differenzierung von feineren Stilunterschieden innerhalb der Werke der Lombardi nicht mehr "aktuell" ist, da seine Rezeption vor allem auf die Polarität von Realismus - Klassizismus oder Sansovino-Lombardi eingestellt ist. Eine Verwertung der von Gonzati veröffentlichten Quellen lag weder in seiner noch in Planiscigs Absicht.

John Pope-Hennessy lagen die Dokumente Gonzatis vor ¹⁾. Er zieht als erster den Schluß, daß beide Reliefs 1501 bestellt waren, doch übernimmt er Gonzatis voreilige Behauptung, die Lieferung beider Reliefs hätte sich bis 1525 hingezogen. Der Verweis Pope-Hennessys auf ein Dokument vom 16. Juni 1520 als ein "last documentary evidence" für das "Bein-Wunder" ist rätselhaft und nicht nachvollziehbar. Stilistisch hält Pope-Hennessy beide Reliefs Tullios für fortgeschrittene Werke des 16. Jahrhunderts, die sich von Antonio Lombardos Relief von 1505 unterscheiden. Im Vergleich zur "Marienkrönung" von S. Giovanni Crisostomo betrachtet er die Reliefs der Cappella als "considerably more advanced in style".

Wenden wir uns einer stilistischen Untersuchung der Reliefs zu.

Tullio Lombardo hat seine beiden Reliefs in technischer Hinsicht nicht gleichartig aufgebaut. Bei fünf vollplastischen Figuren weist Tullios frühes Werk drei Figuren in Halbrelief auf sowie drei in "schiacciato" erscheinende Personen im Hintergrund. Ein Frauenprofil befindet sich - auf Fotografien kaum sichtbar - hinter dem Kopf des den geheilten Leonhard stützenden Mannes, es ist wie eingraviert.

1) John Pope-Hennessy, *Italian Renaissance Sculpture*, Erstv. 1963, 2. Aufl., 1971, S. 95; S. 342/43.

Demgegenüber sind die zehn Figuren des zweiten Reliefs alle nahezu vollplastisch gearbeitet. Figuren in Halb- oder Flachrelief kommen hier nicht mehr vor.

B.12

Hieraus resultiert eine jeweils unterschiedliche Deutung des Reliefgrundes seitens des Bildhauers. Während das Frühwerk den Grad der Plastizität in Stufen festlegt und dadurch Raumtiefe suggeriert, hat die Szene des zweiten Reliefs eine deutlich sichtbare bühnenmäßige, friesartige Anlage. Der Reliefgrund dient hier lediglich als eine "Kulissenwand", die illusionistisch nicht durchbrochen wird.

Die Reliefauffassung von der Art des "Bein-Wunders" hat Parallelen in Tullios Relief von S. Giovanni Crisostomo (Marienkrönung)¹⁾, von der Fassade der Scuola Grande di San Marco oder der "Taufe des Amianus" vom Grabmal des Giovanni Mocenigo. Auch in Antonio Lombardos gleichzeitigem Relief in der Cappella ist der Versuch zu erkennen, durch Flachfiguren den Reliefgrund tiefenräumlich zu beleben.

B.90

B.87/88

B.99

B.7

Allein das 20 Jahre später entstandene zweite Relief Tullios fällt aus dem Zusammenhang dieser allesamt früher entstandenen Werke deutlich heraus. Im "Wunder des Geizhalses" versucht Tullio, in einer für die gesamte Reliefausstattung singulären Weise, durch Schrägstellung der Plinthe und Verkürzung der Linien Räumlichkeit zu schaffen. Bewirkt im ersten Relief die plastische Staffelung und Abstufung eine Raumerweiterung, so hier die perspektivische Aufsicht und das Mittel der Verkürzung.

B.12

Tullios erstes Relief - auch Antonio Lombardos Werk - basiert demgegenüber auf einem strengen Schema von Horizontalen und Vertikalen, das mit dem gesamten Perspektivsystem

1) Daß Tullios "Bein-Wunder" und die "Marienkrönung" in dichter Folge vollendet wurden, belegen auch die Signaturen, die in Wortlaut und Buchstabentyp bei beiden Werken absolut identisch sind: TVLLII LOMBARDI OPVS.
vgl. S. 123 i.T.

der Blendarkade streng übereinstimmt, während das Relief von 1525 mit der perspektivischen Idee des Architekturrahmens in Widerstreit gerät.

Ein stärkeres lineares Gerüst durchdringt gleichermaßen Tullios Werke des ersten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts wie auch Antonio Lombardos Relief in der Cappella. Der Verzicht auf die Staffelung von Figuren in verschiedenen Reliefebenen führt in Tullios Spätwerk zu dem Problem, zehn nahezu vollplastische Figuren auf einem schmalen "Steg" unterzubringen, der zwanzig Jahre früher nur fünf volle Körpervolumina zu fassen hatte! Tullio findet einen Weg, indem er die Körperproportionen längt und die Figuren stark ineinander verschränkt. So ergibt sich ein äußerst dichtes plastisches Gewebe. Während die Figuren von Tullios erstem Relief teilweise den Bewegungsraum von Frei-Statuen genießen (vor allem die Frauenfigur rechts außen), ist ihr Aktionsradius im späteren Relief erheblich eingeschränkt. Im Sinne klassischer Statuarik und Ponderation wären die Figuren von 1525 - würde man sie aus ihrem erzählerischen Kontext lösen - wenig bedeutungsvoll.

Tullio war vom Thema des zweiten Reliefs her kein Zwang auferlegt, die vorhandene Anzahl von Figuren darzustellen. Seine Entscheidung, alle vollplastisch auszuarbeiten, ist als markante Eigenschaft seines Spätstils zu betrachten.

Diesen grundsätzlichen Differenzen zwischen Tullios Früh- und Spätwerk gesellen sich noch einige markante Detailunterschiede hinzu, so daß die Zuweisung der Werke in verschiedene Perioden des Meisters auch stilkritisch nicht von der Hand zu weisen ist.

Tullio steigert die Eigenwertigkeit der Gewänder im Relief von 1525 in starkem Maße. Er bevorzugt schwere, üppig fallende Drapierungen. 1505 ist demgegenüber noch jener dünne, lineare Faltenstil anzutreffen, den auch die "Matrienkrönung" von S. Giovanni Crisostomo auszeichnet. Dasselbe gilt für die Haarbehandlung. Ihr wohnt im Spätwerk ein Grad an Eigengesetzlichkeit inne, dem der Gesichts-

punkt der Differenzierung von Figuren durch Variation der Motive geopfert wurde.

Der tiefe stilistische Wandel, der sich zwischen dem ersten und zweiten Relief vollzogen hat, kann nicht als Antwort auf die jeweils verschiedene Themenstellung erklärt werden. Das Grundmuster - der stehende, wunderwirkende Antonius vor einer fast nackten Liegefigur, die von Zeugen umsäumt wird - ist in beiden Reliefs nahezu identisch. Um eine Monotonie zu vermeiden, hat Tullio Kopf- und Fußende im späteren Werk vertauscht. Der stilistische Abstand beider Reliefs ist daher um so stärker in Rechnung zu stellen, als beide Reliefs eine analoge Grundstruktur aufweisen ¹⁾.

Das Thema des 1525 vollendeten Reliefs war bereits 1501 Antonio Lombardo zur Ausführung übertragen worden, der zu diesem Zeitpunkt mit dem "Wunder von Ferrara" beschäftigt war. Tullio hätte als zweites Relief den Tod des hl. Antonius darstellen sollen. Es könnte die Frage aufgeworfen werden, ob Tullio möglicherweise schon in dieser Frühphase das spätere Werk entworfen hat.

Ich vertrete die Auffassung, daß Entwurf und Ausführung einer gemeinsamen Stil- und Zeitstufe angehören. Der eingehende Vergleich von Tullios frühem und spätem Relief hat gezeigt, daß die stilistischen Merkmale des letzteren so grundverschieden von den Qualitäten des Frühwerkes sind, daß dies nur durch die Annahme eines größeren zeitlichen Abstandes auch hinsichtlich des Entwurfes erklärt werden kann.

1) Da es sich im einen Fall um einen Reumütigen (Leonhard), im anderen um einen reuelosen Sünder handelt (avaro), sind die Affekte seitens der Augenzeugen in beiden Reliefs unterschiedlich gestaltet. Die Nebenfiguren von Frau und Kind bringen diesen Sachverhalt am klarsten zum Ausdruck. Das Relief des "Bein-Wunders" zeigt eine "Fürbitterin", im "Wunder des Geizhalses" eine am Schicksal des Toten eher desinteressierte, mit ihrer "Nachbarin" plaudernde Frau.

Ein Entwurf der Phase nach 1500 hätte sich mit Sicherheit nicht von dem System des Reliefaufbaus getrennt, das die Figuren "all'antica" in Stufungen aus dem Reliefgrund hebt. Das "Gedränge" der Akteure, wie im Spätwerk sichtbar, hätte - als Entwurfszeichnung - die Verwirklichung dieses Grundkonzeptes ausgeschlossen.

Legt man die traditionelle Annahme zugrunde, daß Tullio ca. 1455 geboren worden sei ¹⁾, so würde es sich bei dem frühen Relief um das Werk des fünfzigjährigen Bildhauers, bei der späteren Arbeit um ein ausgesprochenes Alterswerk handeln, das der Meister siebzigjährig schuf.

Beide Reliefs verbindet zweifelsfrei die individuelle Handschrift ihres Meisters, dennoch gehören sie zwei prinzipiell voneinander zu scheidenden Stilphasen an. Die dem Relief von 1525 innerhalb der Werke der Cappella zeitlich am nächsten stehende Darstellung ist Giammario Moscas "Glas-Wunder", das 1529 vollendet war. Mit seiner Arbeit und den späteren Reliefs Dentones, Sansovinos und Campagnas ist eine Gruppe von Werken umfaßt, die sich zwar äußerlich den einmal festgelegten Relief-Normen anschließt, dennoch aber den Geist der Lombardi-Reliefs längst hinter sich gelassen hat. Der statisch-"klassizistische" Charakter wird von einem neuen Sinn für Bewegung, Dramatik und Pathetik abgelöst.

Die Stellung von Tullios Spätwerk innerhalb dieser Kette möchte ich als einen Übergang definieren, den Versuch, die hieratische Strenge, Statuarik und eigentümliche Starrheit des Frühwerkes zu überwinden. Noch der ersten Generation unter den Ausstattem der Cappella zugehörig, greift Tullio im Relief von 1525 auf Stilqualitäten der zweiten Generation voraus.

1) Folgt man M. Maek-Gérards Vorschlag, das Geburtsdatum Tullios um etwa zehn Jahre später anzusetzen, so würde sich die altersmäßige Zuweisung der Werke entsprechend verschieben (Die "Milanexi" in Venedig, 1980, S. 106).

L i t e r a t u r
v e r z e i c h n i s

- P.G. Abate, Le primitive biografie di S. Antonio nella la tradizione manoscritta:
- (I) Testi Antoniani, Il Santo 1967, S. 301-338
 - (II) Vita Prima, I.S. 1968, S. 127-226
 - (III) La "Vita secunda", I.S. 1969, S. 161-189
 - (IV) La Vita S. Antonii del "Dialogus", I.S. 1969, S. 305-324
 - (V) La Vita S. Antonii di Fra Pietro Raymondi da San Romano, I.S. 1970, S. 3-34
 - (VI) Legenda Rigaldina, I.S. 1970, S. 35-77
 - (VII) I frammenti della "Benignitas" e la Vita San Antonii edita dal Surio, I.S. 1970, S. 223-272
- L.B. Alberti - R. Bonelli u. P. Portoghesi, L'Architettura (De re Aedificatoria), Mailand 1966
- L. Angelini, Le opere in Venezia di Mauro Codussi, Mailand 1945
- C. Anti, Museo Archeologico di Venezia, Venedig 1926/27
 - , Il Regio Museo Archeologico nel Palazzo Reale di Venezia, Rom 1930
- J. Balogh, Uno sconosciuto scultore italiano presso il re Mattia Corvino, Rivista d'Arte 1933, S. 273-297
 - , Joannes Duknovic de Tragusio, in: Acta Historiae Artium VI/1961, S. 51-78
- P. Barocchi, Scritti d'arte del cinquecento I, Mailand/Neapel 1971; II, 1973; III, 1977
- C. Bellinati u.a., Dopo Mantegna, Ausstellungs-Katalog, Mailand 1976
- Biblioteca Sanctorum, Antonio di Padova, Rom 1962, S. 156-179
- G. Boerio, Dizionario del dialetto veneziano, Venedig 181
- D. Bortolan, S. Corona - chiesa e convento dei domenicani in Vicenza 1893
 - , Vocabolario del dialetto antico vicentino, Vicenza
- B. Boucher, Jacopo Sansovino and the choir of St. Mark's: the evangelists, the sacristy door and the altar of the sacrament, B.M. 1979, S. 155-168
- P. Brandolese, Pitture sculture architetture ed altre cose notabili di Padova, Padua 1795
- B. Brenzoni, Domenico Morone - vita ed opere, Florenz 195

- G. Bresciani Alvarez, L'architettura e l'arredo della capella di s. Giacomo ora detta di s. Felice al Santo, *Il Santo* 1965/V (2), S. 131-141
- G. Bresciani Alvarez, Stefano da Ferrara, pittore del trecento Padovano, *Memorie della Accademia Patavina LXXV/1962-63*, S. 309-326
- J. Burckhardt (Hrsg. H. Wölfflin) *Der Cicerone* (1855); Stuttgart, Berlin, Lpz. 1933
- , (Hrsg. Stähelin u. Wölfflin) *Skulptur der Renaissance*, Stg., Berlin, Lpz. 1934
- F. Burger, *Das Confessions Tabernakel Sixtus IV. und sein Meister*, *Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlungen* 1907, S. 95-116
- F. Butera, A proposal for Danese Cattaneo, *Ant. b. Arti* 1978, S. 103-106
- M. Cagianò de Azevedo, *Le Antiquità di Villa Medici*, Rom 1951
- R. Cessi, *Leggende antoniane*, Mailand 1936
- , *Inventario dell'Archivio Antico della Veneranda Arca del Santo*, *Il Santo* 1928 ff.
- V. Chiasserini, *La pittura a Sansepolcro*, Florenz 1951
- L. Cicognara, *Storia della scultura*, Prato 1823
- M. Cionini Visani, *Gli affreschi al Santuario del noce di Camposampiero*, *Arte veneta* 1964, S. 37-45
- M. Colatius (Collaccio), *De coro divi Antonii Patavii*, Venedig 1486
- F. Colonna, *Hypnerotomachia*, Faks. Neudr. (Venedig 1499), New York 1976
- F. Conconi, *Leggende di S. Antonio di Padova e altri documenti del secolo XIII*, Padua 1930
- H. Dausand, *Zur liturgischen Verehrung des hl. Antonius von Padua*, *Franziskanische Studien* 18/1931, S. 51 ff.
- H. Dellwing, *Der Santo in Padua - Eine baugeschichtliche Untersuchung*, *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz* 1975, S. 197-240
- O. Demus, *The Church of San Marco in Venice*, Washington 1960
- , *A renaissance of Early Christian Art in Thirteenth Century Venice*, *Late Classical and Medieval Studies in Honour of Albert Mathias Friend jr.*, Princeton 1955, S. 348 ff.

- L. Dussler, Benedetto da Majano, München 1924
- E. Egg u.a., Kunstführer Südtirol... Veneto, Stuttgart 1971
- O. Egger und J. Hermann, Aus den Kunstsammlungen des Hauses Este in Wien, Zeitschrift für Bildende Kunst 1906, S. 84-105
- C. Fabriczy, Giovanni Dalmata: Neues zum Leben und Werk, Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen XXII/1901, S. 224-52
- G. Fasolo, Guida del Museo Civico di Vicenza, Vicenza 1947
- H. Felder, Die Antoniuswunder, Paderborn 1933
- Félibien des Avaux, Conférences de L'Académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667, Paris 1705
Hrsg. T. Besterman, Portland 1972
- G. Ferrari, Istoria compendiosa della città di Padova, 1726
- G. Fiocco, Altichiero al Santo, Il Santo IV/1964, S. 257-264
- , Lorenzo e Cristoforo da Lendinara e la loro scuola, L'Arte XVI/1913, S. 321-340
- , Felice Feliciano amico degli artisti, Archivio veneto tridentino 1926, S. 188-201
- , Le tarsie di Pietro Antonio degli Abati, Scritti di storia dell'arte in onore di Lionello Venturi, Rom 1958, S. 239-54
- G. Fogolari, Gli scultori toscani a Venezia nell' 400 e Bartolomeo Bon veneziano, L'Arte 33/1930, S. 427-464
- B. Forlati Tamaro, Il Museo Archeologico del Palazzo Reale di Venezia, Rom 1969
- P. Fridenberger (Hrsg.), Vita di S. Antonio, Verona 1493
- Th. Frimmel, Der Anonimo Morelliano, Wien 1896, Quellen-schriften für Kunstgeschichte, NF, Bd. I
- A. Furtwängler, Griechische Originalstatuen in Venedig, München 1901
- V. Galliazzo, Sculture Greche e romane del Museo Civico di Vicenza, Treviso 1976
- R. Gallo, Contributi su Jacopo Sansovino, Saggi e memorie di storia dell'arte 1957, S. 83-105
- , Le donazioni alla Serenissima di Domenico e Giovanni Grimani, Archivio Veneto 82/1953 (5), S. 34-7

- C. Gamba, Silvio Cosini, Dedalo X/1929, S. 228-254
- V. Gamboso, La Vita S. Antonii di Siccò Polentone (c. 1435), Il Santo 1971, S. 199-283
- , Ricerche sulla legenda antoniana "Benignitas", Il Santo 1977, S. 3-106
- M.Ch. Ganguzza Billanovich, La Cappella della Madonna Mora e dell'Arca, un nuovo documento del XIV secolo, Il Santo 1967 (I) S. 67-79
- P.L. Ganz, Die Malerei des Mittelalters und des XVI. Jhs. in der Schweiz, Basel 1950
- C. Gasparotto, La scuola di pittura padovana nelle Lodi di Padova di Michele Savonarola, Il Santo 1963/III, S. 221-246
- , Iconografia Antoniana, I miracoli dell'Altare di Donatello, Il Santo 1968/I, S. 79-91
- P. Giordani, Studii sulla scultura romana del quattrocento, I bassorilievi del tabernacolo di Sisto IV., L'Arte 1907, S. 263-275
- H. Glasser, Artists' contracts of the early Renaissance, Columbia University 1965, New York /London 1977
- B. Gonzati, O.F.M. Conv., La basilica di S. Antonio di Padova descritta ed illustrata, Padua 1852
- M. Gosebruch, "Varietas" bei L.B. Alberti und der wissenschaftliche Renaissancebegriff, Kunstchronik 1956, S. 301-303
- E. Grazzini Cocco, Pittori cinquecenteschi padovani, Un campione dell'arte locale: G.A. Corona, Boll. del Museo Civico di Padova 1927, S. 91-109
- L. Grossato, Affreschi del cinquecento in Padova, Mailand 1966
- L. Guidaldi, Volgarizzamento quattrocentesco del Liber Miraculorum, Il Santo 1928, S. 59 ff; 1930, S. 148 ff.
- , I fioretti di S. Antonio di Padova, Padua 1935
- P. Hillaire, St. Antoine de Padoue - sa légende primitive, Montreuil-sur-Mer 1890
- R. Hoffmann, Das Relief im Wandel der Kunstgeschichte, Bildende Kunst 1972, S. 476-481
- C. Hope, The Camerini d'Alabastro of Alfonso d'Este, B.M. 1971 (113,4), S. 641-650

- E. Hubala, Kunstführer Venedig, Stuttgart 1974
- H.W. Janson, Donatello and the Antique, Donatello e il suo tempo, Congresso intern., Florenz 1966, Vortrag am 27.
- G. Kaftal, Iconography of the Saints in Central and Southern Italian Painting, Florenz 1965
- , Iconography of the Saints in Tuscan Painting, Florenz 1952
- L. de Kerval, Sancti Antonii de Padua vitae duae quarum alicuius hucusque inedita, Paris 1904
- , L'Evolution e le développement du merveilleux dans Légendes de S. Antoine de Padoue, Paris 1906
- B. Kleinschmidt, Antonius von Padua in Leben und Kunst, Kult und Volkstum, Düsseldorf 1931
- G. Kossatz, Die Kunst der Intarsia, Dresden 1954
- P. Kristeller, Una incisione di rame sconosciuta del sec. XV, Archivio storico dell'arte, 1892, S. 364
- H. Ladendorf, Antikenstudium und Antikenkopie, Berlin 1958 (1. Auflage 1953)
- V. Lazzarini, Documenti relativi alla pittura padovana del secolo XV, Bologna 1974
- M.E. Lehner, Die Entwicklung des Reliefstils in Florenz nach den Jugendwerken Michelangelos, Diss. München 1974
- P.L. Lemmens, Zur Biographie des hl. Antonius von Padua, Röm. Quartalsschrift XVI/1902, S. 408-14
- Fr. L. Lemmens, Dialogus de vitis sanctorum Fratrum Minorum (1245), Rom 1902
- A. Levi, Rilievi de sarcofagi del Palazzo Ducale di Mantova, Dedalo 1926, S. 222-228
- D. Lewis, The Washington relief of Peace and its pendant. A commission of Alfonso d'Este to Antonio Lombardo, in: W. Stedman Sheard, Collaboration in Italian Renaissance Art, London 1978, S. 223-244
- G. Lill, Hans Fugger und die Kunst, Leipzig 1908
- M. Lucco, "Me pinxit": schede per un catalogo del Museo Antoniano, Il Santo 1977, S. 243-281
- L. Coletti, Studi sulla pittura del trecento a Padova - Il Altichiero e Avanzo, Rivista d'Arte XIII/1931, S. 303-363

- V. Lusini, San Giovanni di Siena, Florenz 1901
- M. Maek-Gérard, Die "Milanexi", in Venedig - Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Lombardi Werkstatt, W. Richartz-Jahrbuch 1980, S. 105-130
- , Tullio Lombardo - Ein Beitrag zur Problematik der venezianischen Werkstatt bis zu den Auswirkungen des Krieges gegen die Liga von Cambrai, Diss. Frankfurt 1974
- C. Mandach, St. Antoine de Padoue, Paris 1899
- G. Marchini, Le vertrate italiane, Mailand 1956
- , Le vetrate dell'Umbria - Corpus Vitrearum medii aevi, Rom 1973
- G. Mariacher, Problemi di scultura veneziana, Arte Veneta 1949, S. 95-99; 1950, S. 105-109
- , Tullio Lombardo Studies, Burlington Magazine XCVI/1954, S. 366-374
- , Pietro Lombardo a Venezia, Arte Veneta IX/1955, S. 36-52
- A. Markham Schulz, The Sculpture of Giovanni and Bartolomeo Bon and their workshop, Philadelphia 1978 (Transactions of the American Philosophical Society)
- M.A. Michiel, Notizie d'opere del disegno (1525-43), Bologna 1884
- A. Morassi, Tiziano - Gli affreschi della Scuola del Santo a Padova, Mailand 1958
- A. Moschetti, Un quadrennio di Pietro Lombardo a Padova (1464-1467), Bollettino del Museo Civico di Padova XVI/1913, S. 1-99 und XVII/1914, S. 1-43
- G. Moschini, Guida per la città di Padova all'amico delle belle arti, Venedig 1817
- R. Munman, Venetian Renaissance Tomb Monuments, Harvard 1969
- H.W. van Os, Vecchietta and the sacristy of the Siena Hospital Church, Kunsthistorische Studien des Niederländischen Institutes in Rom 2/1974
- E. Palandri, La Leggenda fiorentina di S. Antonio, in: Studi Francescani IV/1932, S. 444 ff.
- P. Paoletti, L'architettura e la scultura del rinascimento a Venezia, Venedig 1893
- , La Scuola Grande di San Marco, Venedig 1929
- E.A. Parma, A proposito delle tarsie nel Duomo di Savona e della Cattedrale di S. Lorenzo di Genova; Arte Lombarda 1971, S. 231-242

- G. Patriarchi, Vocabulario veneziano e padovano co'termini
e modi corrispondenti toscani, Padua 1775
- Ch.C. Perkins, Les sculpteurs italiens, Paris 1869
- L. Pietrogrande, Nuovi documenti su Girolamo del Santo,
Rivista d'Arte 1939, S. 282-304
- , Francesco Segala, Bolletino del Museo Civico di Padova
1939/54, S. 111-136
- Pietrucci, Dizionario degli artisti padovani, Padua 1858
- da Pisa, Bartholomeo, De conformitate Vitae Beati Francisci
ad Vitam Domini Jesu (14. Jh.),
Analecta Franciscana 1906/IV
- M. Pittaluga, Note sulla bottega di Filippo Lippi,
L'Arte 1941, S. 20-37
- L. Planiscig, Die Estensische Kunstsammlung, Wien 1919
- , Venezianische Bildhauer der Renaissance, Wien 1921
- , Per il quarto centenario della morte de Tullio Lombardo
e di Andrea Riccio, Dedalo 1932, S. 901-924
- , Del giorgionismo nella scultura veneziana all'inizio
del cinquecento, Bolletino d'Arte 28/1934/35, S. 146-151
- , Tullio und Antonio Lombardo, Neue Beiträge zu ihrem
Werk, Jahrbuch der kunsth. Sammlung in Wien 1937,
S. 87-115
- V. Polidoro, O.F.M. Conv., Le religiose memorie ... nelle
quali si tratta della chiesa del glorioso S. Antonio
confessore da Padova, Venedig 1590
- H. da Ponte, Compendio volgare della vita e miracolose opere
di S. Antonio da Padova, 1532
- J. Pope-Hennessy, Essays on Italian sculpture, London 1968
- , Italian Renaissance Sculpture (2. Aufl.), London 1971
- , Italian High Renaissance and Baroque Sculpture,
London / New York 1970
- A. Poppi, Liturgia Pietà e ministeri al Santo, Fonti e studi
per la storia del Santo a Padova II, Vicenza 1978
- P. Pouncey, Girolamo da Treviso in the Service of Henry VIII
B.M. 1953, S. 208-211
- Predelli, Le memorie e le carte di Alessandro Vittoria,
Trient 1908
- K. Prijatelj, 'Profilo di Giovanni Dalmata', Arte antica e
moderna VII/1959, S. 283-97

- B.S. Pullan, Rich and poor in Renaissance Venice, Oxford 1971
- A. Puppi, Storia e cultura al Santo, Vicenza 1976
- L. Puppi, Per Tullio Lombardo, Arte Lombarda XVII/1972, S. 100-103
- L.O. und L. Puppi, Mauro Codussi, Mailand 1977
- A.C. Quintavalle, Cristoforo da Lendinara, Critica d'Arte 1960, S. 113-125; 1959, S. 335-355; 1959, S. 399-408
- C.L. Ragghianti, Stefano da Ferrara, Florenz 1972
- O. Raggio, Fra Damiano et Gerolamo Siciolante à la chapelle de La Bastie d'Urfé, Revue de l'art 1972, S. 29-52
- B. Renonico, De conformitate vitae b. Francisci ad vitam domini Jesu, Analecta Franciscana IV, Ad Claras Aquas 1906
- C. Ricci, Girolamo da Treviso a Bologna, Arte nostra, Zoppeli, Treviso 1910
- Riccoboni, La scultura a Roma, Rom 1943
- E. Rigoni, L'Arte rinascimentale a Padova, Padua 1970
- Die Seitenangaben der vorliegenden Dissertation beziehen sich auf dieses Kompendium von Aufsätzen E. Rigonis. Darin enthalten sind u.a.:
- , Notizie di scultori toscani a Padova nella prima metà del quattrocento, Archivio veneto VI/1929, S. 118-136
 - , Un rilievo di Silvio Cosini sulla facciata del Monte di pietà di Padova, Rivista d'arte 1930, S. 485-495
 - , Su uno dei quadri mormorei della cappella del Santo, Il Santo III/1931, S. 321-331
 - , Notizie riguardanti Bartolomeo Bellano e altri scultori padovani, Atti e memorie dell'Accademia di scienze, lettere ed arti in Padova XLIX/1932-33, S. 199-219
 - , Pietro Antonio degli Abati da Modena e Lorenzo da Bologna ingegneri architetti del XV secolo, Atti e memorie dell'Accademia di scienze, lettere ed arti in Padova L/1933-34, S. 391-416
 - , Testamenti di tre scultori del cinquecento, Archivio veneto XXII/1938, S. 86-106
 - , Appunti e documenti sul pittore Girolamo del Santo, Atti e memorie dall'Accademia di scienze, lettere ed arti in Padova LVII/1940-41, S. 35-58
- G. Rodenwaldt, Das Relief bei den Griechen, Berlin 1923
- , Die antiken Sarkophagreliefs, Berlin 1890, 1952

- G. Rossetti, Descrizione delle pitture sculture ed architetture di Padova, Padua 1780
- , Guida di Padova 1780
- M. Rotili, L'Arco di Trainano, Rom 1972
- E. Ruhmer, Antonio Lombardo - Versuch einer Charakteristik der Arte veneta 1974, S. 39-74
- , Paduaner Quattrocento-Plastiken als Bildquellen der Hochrenaissance, Arte veneta 1978, S. 61-67
- M. Salvatori, Nacque "francescana" - La seconda basilica del Santo, Il Santo 1977, S. 307
- M. Sanudo, Itinerario di Marin Sanudo per La Terraferma nell'anno 1483, Archivio Veneto, Padua 1847
- A. Sartori, O.F.M. Conv.,
- , L'Arciconfraternita del Santo, Padua 1955
- , I cori antichi della chiesa del Santo e i Canozi - Dell'Abate, Il Santo 1961, S. 22-65
- , Nota su Altichiero, Il Santo III/1963, S. 291-326
- , Da san Giacomo a san Felice, Il Santo 1965, S. 157-177
- , La cappella di s. Giacomo al Santo di Padova, Il Santo 1966, S. 267-359
- , Documenti per la storia dell'arte a Padova, Hrsg. Cle Fillarini, Vicenza 1976
(Fonti e studi, per la storia del Santo a Padova III)
- B. Scardeone, De antiquitate urbis Patavii, Basel 1560
- C. Scherer, Technik und Geschichte der Intarsia, Leipzig 1913
- J. von Schlosser, Eine Reliefserie des Antonio Lombardo, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses XXXI/1913, suppl. S. 356 ff.
- F. Schottmüller, Giovanni Dalmata, Thieme-Becker, Künstler Lexikon VIII, Leipzig 1913, S. 303/04
- A. Segarizzi, Libellus de magnificis ornamentis Regie civitatis Padue Michaelis Savonarole, Città di Castello 1902
- L. Seguso, B. Visconti e F. Sforza o di un'insegna viscontesca, im Anhang: Della famiglia dei Lombardo architetti e scultori, Venedig 1878, S. 45-80
- P. Selvatico, Guida di Padova, Padua 1842 und 1869
- S. Semenzato, Andriolo de Santi, Studi in onore di Aristide Dani, Vicenza 1958

- P.L. Sohm, *The Scuola Grande di San Marco, 1437-1550: the architecture of a Venetian lay confraternity*, Diss. J. Hopkins University 1978
- A. Sorinzi, Bartolomeo Bellano, *L'Arte* 1926, S. 248-260
- Sparacio, S. Antonio di Padova, Padua 1923
- W. Stedman Sheard, *The tomb of Doge Andrea Vendramin in Venice by Tullio Lombardo*, Yale University 1971
- P. Schubring, *Die italienische Plastik des Quattrocento*, Berlin 1915
- G. Schweikhart, *Studien zum Werk des Giovanni Maria Falconetto*, Bolletino del Museo Civico, Padua 1968, S. 17-67
- B.F. Tamaro, *La Fortuna della scultura greca nel gusto veneziano del '500*, Studi vasariani, Atti del convegno internazionale, Florenz 1950, S. 239-42
- G. de Tervarent, *Les énigmes de l'art du moyen age*, Paris 1938
- M.J. Thornton, *Tarsie: Designs and Designers*, Journal of the Warburg and Court. Institutes 1973, S. 377-382
- W. Timofiewitsch, *Marginalien zu Grabmalskulptur des Danese Cattaneo*, *Arte veneta* 1978, S. 230-237
- , Girolamo Campagna - *Studien zur venezianischen Plastik um das Jahr 1600*, München 1972
- G. Traversari, *Sculture del V^O-IV^O a.C. del Museo Archeologico di Venezia*, Venedig 1973
- H. von Tschudi, *'Giovanni Dalmata'*, Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen IV/1883, S. 169-90
- G. Valentinelli, *Catalogo dei marmi scolpiti del Museo Archeologico della Marciana di Venezia*, 1863
- Vasari - Milanesi, *Le Vite*, Florenz 1906
- A. Venturi, *Storia dell'Arte italiana, La scultura del cinquecento X/I*, Mailand 1935; X/III, Mailand 1937
- , Pietro Lombardo e alcuni bassorilievi veneziani del 1400, *L'Arte* 1930, S. 191-205
- , A traverso le Marche, *L'Arte* 18/1915, S. 1-28
- G. Vigni, *Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta*, Florenz 1937

- K. Weil-Garris, *The Santa Casa di Loreto - Problems of Cinquecento Sculpture*, Garland Publ., N.Y./London 1977 (Harvard University 1965)
- H.E. Wethey, *The paintings of Titian*, London 1969
- J. White, *Paragone - Aspects of the Relationship between sculpture and painting, art, science and history in the Renaissance*, Baltimore 1967, S. 43-108
- S. Wilk, *The sculpture of Tullio Lombardo: studies in sources and meaning*, New York, Garland Publication 1978
- Ph. L. Williams, *Two Roman Reliefs in Renaissance Disguise*, *Journal of the Warburg and Courtauld Inst.* IV, 1940/41, S. 47-66
- W. Wolters, *Plastische Deckendekorationen des Cinquecento Venedig und im Veneto*, Berlin 1968
- , *Die Skulpturen von San Marco in Venedig*, München / Berlin 1979
- F. Fava Boccazzi, *Tracce per Gerolamo da Treviso il Giovane*, *Arte veneta* 1958, S. 70-78

Dokumente zur Geschichte der Cappella del Santo

Auszug aus dem Vertrag Bonifacio Lupis mit
Andriolo de Sanctis zum Bau der Cappella di
S. Giacomo (seit 1504 S. Felice), Sartori, S. 8 ff.

12. Februar 1372

14) Ancora per lavoratura de le pietre de la façà de fuori de la deta capella de la cornisse en suso, la quale dee essere lavorata di soe pietre bianche e vermiglie a quella opra ch'è scritta [= stata] mostrata, presente le parte a [= e] gli infrascripti testimoni, ovvero ad alcuna altra opra che piú piacesse a cui tocha il fato, e ch'el deto maestro Andriolo si contentasse di fare tutaora s'altra no si trovasse che piacesse, che questa mostrata sia rata e ferma, le quali pietre bianche deno essere bene bianche e le vermiglie bene vermiglie e bene polite e lustrate e bene congiunte, e debia andare con questa façà e con questo lavoriero tanto alto ch'el colmo de le volte di pietra cota de la deta capella no si vegiano di fuori stando nela chiesa, e debia essere al compimento nela sumità dela detta façà al modo ch'è ne la capella designata [= capella dell'arca] con alcune sovaçe e cornisse e suso ciaschuna punta sia uno fogliame connesso una pigna ch'esca fuori.

15) Item dee fare V figure di santi di lungheça di V piedi l'una, e nançi piú che meno, e di quella inxone [= raxone] pietra, o vero marmore, ch'è una ancona cominciata suso l'altare grande de la chiesa di santo Antonio di Padoa, li quale figure deno essere facte con buono magisterio e di soa propria mano il meglio che sapia.

16) Item dee fare cinque tabernaculli, de la deta pietra overo marmore che sono gli deti sancti, sopra il capo dei deti sancti, come fue mostrato ne la deta capella dipincta [= capella dell'arca, dipinta da Stefano da Ferrara], il quali tabernaculi deno essere lavorati a cornisse e a sovaçe, la quale tuta façà e figure e tabernaculi de' essere polita e lustrata e maestrevemente ogni cossa facta e congiunta, de la quale façà e de quali sancti e capitegli, o vero tabernaculi soprascripti, fati de suoe pietre de' avere ducati VI cento d'oro.

17) Ancora per CCLXX piedi di botaci [= pennacchi] di pietra cota per fare le crosare nele volte di sopra dela deta capella, i quali siano ala forma che sono quegli ch'eno in una capella di santo Antonio di Padoa la quale è deputata a Lançeroto da Treviso e de' avere soldi X del piede.

Sartori, S. 390: BARTOLOMEO DA MANTOVA

1436 Bartolomeo da Mantova dipingeva le volte a crociera presso la cappella di s. Felice e presso l'Arca ed indorava i trafori e le cornici con tutti i suoi colori. (AdA, reg. 331, c. 27 v.)

Gonzati, Doc. LI: BARTHOLOMEO DA PONTE

(Dal quaderno dell'anno 1470, presso l'archivio dell'Arca)

1470 mazo (maggio). Spesa per uno modello per la capela del Sancto
sier Antonio de li Obici e missier Francesco Trapolin (in quest'anno massari
ave m.^o Bartholamio da Ponte lire 18, soldi 12.

Sartori, S.33: PIETRO CALZETTA

1480 25 marzo. Si smaltava la facciata della cappella del Santo che Pietro Calzetta doveva adornare.
(AdA, reg. 353, c. 19)

17 aprile. Il Calzetta adorna la facciata della cappella dell'Arca.

27 dicembre. Notaio Luca Talamazzo. S'era fatto un contratto con il pittore Pietro Calzetta «de lo adornamento ha affare a la faccia de la chapela del Sancto per ducati 100». Doveva anche lavarla ogni anno.
(AdA, reg. 353, c. 15)

27 dicembre. Contratto con il pittore Pietro Calzetta per fatture nella facciata della cappella dell'Arca:

I massari dell'Arca, «et providus vir magister Petrus Calzetta pictor de contrata servorum Padue ...sponte, et concorditer ad infrascriptam compositionem, conventionem et pacta pervenerunt, videlicet quia predictus magister Petrus promisit et se obligavit prefatis dnis massariis presentibus etc. omnibus suis periculis et expensis reficere omnes figuras et ornamenta existentia ante capellam prefati gloriosissimi sancti Antonii videlicet in facie desuper feriatam que erunt et sunt fracta de suo gipso et omnibus suis expensis.

Item quia ipse debeat cum oleo totam predictam faciem incipiendo ubi sunt dicta ornamenta de gipso et prout apparet ex designo existente apud dictos massarios eidem dato per dictum magistrum Petrum, et ita cum oleo ipsam faciem laborare bene et sufficienter.

Item deaurare et cum azuro fino laborare totam predictam faciem de suo auro et azuro secundum quod apparet ex suprascripto designo, et quod ultra ea que apparent in designo debeat laborare cum suo auro capillos et barbas Sanctorum dicte faciei, et cum auro pro illare apparamenta et alia opportuna in dicta facie et deaurare omnia de suo auro, que de presenti apparent deaurata vel fuisse deaurata.

Item quod si massarii, qui pro tempore erunt, deliberarent deaurari facere alia ex dicta facie, quam supradicta, quod ipse magister Petrus teneatur omnem quantitatem auri dandam et assignandam eidem per massarios ipsius Arce, ponere in opera, et deaurare quamlibet rem ex dicta facie suis periculis et expensis, salvo quod de auro, quod habere debet pro hoc capitulo tantum ab ipsis massariis.

Item quod ipse magister Petrus teneatur depingere parietem seu murum, et certum cornisomen fabricandum ex parete posteriori dicte faciei, et ibi depingere prophetas aut alias figuras cum auro hornatas bene, et laudabiliter de suo auro, et omnibus suis expensis. Item

deaurare in dicto muro et cornisone secundum quod massarii voluerint dummodo ipsi dni massari solvant aurum pro deaurando solummodo dictum murum et cornisonem ultra dictas figuras.

Item quod si massarii voluerint ponere aurum ad columnas in dicta facie existentes intus et extra, et in qualunque parte dicte faciei a laboreris de gipso inferius et ultra monstram predictam, quod ipse Petrus ponat totum aurum dandum per dictos d. massarios, et pro solutione presentis capituli tantum, habere debeat id quod videbitur dnis massariis dicte Arce. Et pro solutione suprascripti totius laborerii tempore auro, oleo quam omnibus aliis expensis necessariis ad dictum laborerium ipse magister Petrus habere debeat a massariis dicte Arce ducatos centum, casu quo dictum laborerium estimetur ducatos centumdecem, et si ultra estimaretur, non tamen debeat habere nisi ducatos centum, et si estimaretur ducatos centum tantum, vel abinde infra, tunc debeat habere ducatos quinque minus quam estimetur, et si pictores eligendi per ipsos dnos massarios et magistrum Petrum discordarent in estimacione dicti laborerii, quod tunc loco tercii debeant esse massarii predicti, qui sunt ad confectionem huius instrumenti. Quod pretium habere debeat in tribus terminis, videlicet primo antequam incipiat ducatos triginta tres, et finita medietate dicti laborerii alios ducatos 33; nisi necesse haberet dictus magister Petrus de dicta secunda rata habere aliquam quantitatem, quia tunc dni massarii teneantur exbursare secundum quod sibi erit necessarium casu quo esset pecunie penes dictos massarios, et non aliter. Terciam vero rattam debeat habere festo sancti Antonii predicti, casu quo dictum laborerium sit completum, et non aliter. Quod laborerium dictus magister Petrus promisit dare completum ad dictum tempus.

Item quod mag. Petrus predictus singulo anno teneatur mondare et lavare dictam faciem dicte capelle suis expensis, habito tantum pergulo seu solario super quo apte laborare possit incipiendo de anno 1482 in principio iunii, et pro sui mercede habere debeat ducatos duos singulo anno, quorum unus remaneat pro elemosina nomine dicti magistri Petri in capsula s. Antonii.

Declarando quod pro suprascripto toto laborerio dni massari debeant fieri facere solarium necessarium super quo dictus magister Petrus possit incipere et complere dictum laborerium...».

Gli vengono consegnati immediatamente dieci ducati. (AdA, reg. 204, c. 1; cfr. ASP, Notarie, t. 251, c. 233)

30 dicembre. «A m. Piero Calceta, per parte de lo adornamento ha affare a la chapela del Santo a la facià, ducati diese, L. 62».

(AdA, reg. 353, c. 16)

Sartori, S.495: GIULIANO (lapizida)

1481 12 gennaio. «A maestro Zulian taiapria, per parte del cornison de la chapela del Santo, fato merchà soldi 25 el pe', lire 12».

(ivi, c. 16)

17 febbraio. «In far portar el cornison de la chapela del Santo da Ponte de i Ta', fato per m. Zulian, L. 2:10».

(ivi, c. 17)

13 marzo. «A m. Zulian tagiapria, per resto de pie 41½ de cornison fato sopra la facià de la chapela a s. 25 el pe' de pria de Nanto, L. 37:17».

(ivi, c. 19)

Sul fondo della cappella dell'Arca s'era fatto un muro di una pietra che poi venne smaltato con malta. Nella parte superiore venne collocato il cornicione fatto dallo scultore Giuliano. Sotto (probabilmente in mezzo alle due statue) azzurro e stelle; sotto ancora oro.

(ivi, c. 32 v.)

1482 1 luglio. Il lapicida Giuliano ha «fato lo cornison davanti la chapela de misser s. Antonio».

(ivi, reg. 354, c. 55)

Sartori, Da S. Giacomo a S. Felice, Il Santo 1965, S. 344 ff.

1481, 12 gennaio - «A maestro Zulian tagiapria, per parte del cornison de la chapela del Santo, fato merchà soldi 25 el pè, lire 12.

13 gennaio - «A m. Piero muraro lire 8, per l'armadura fata per la chapela del Santo, e per portadura de asse 30 de refù soldi 6 e per soldi 3 e per portadura de celege imprestà per facià de la dicta soldi lire 8:13».

(Padova, Archivio dell'Arca, reg. 353 c. 16)

1481, 17 rebbraio - «In far portar el cornison de la chapela del Santo de i Tà, fato per m. Zulian, lire 2:10.

23 febbraio - «A m. Mathio fauro sul Prà, per arpesi 12 piccoli per el cornison de la chapela e per manifatura solum de arpesi 5 grande e per cadene 5 grande, a suo ferro, per el muro del cornison de la chapela, in tuto lire (ivi, c. 17)

1481, 23 febbraio - «A m. Chabriele tagiapria, per zornà 2 a meter el cornison in oua e in arpesarlo, lire 2.

26 febbraio - «A m. Piero muraro, per perteghe 12 ½ de muro a la facia de la chapela reduto a una pria, ponendo in oua el cornison, e conche 6 lire mancò ..., lire 17:10».

(ivi, c. 18)

1481, 3 marzo - «Per chara doa calcina conduta al Santo, per la facià de la chapela, lire 6.

13 marzo - «Per mezo megriaro de oro per el cornison de la chapela cinque, lire 31.

13 marzo - «A m. Zulian tagiapria, per resto de pie 41 ½ de cornison fatto sopra la facià de la chapela, a soldi 25 el pè, de pria de Nanto, lire 37:17.

21 marzo - «A m. Piero Calceta ducati quattordese, per parte de lo adorno de la facià de la chapela del Santo, lire 86:16.

25 marzo - «A ser Thomio di Buò, per masteli 6 chalcina conduta al Santo, per smaltare la facià de la chapela, lire 1:10».

(ivi, c. 19)

1481, 17 aprile - «A m. Piero Calceta, per parte de l'adornare de la facia de la chapela del Santo, ducati 8, = lire 49:12».

(ivi, c. 20)

1481, 5 maggio - «A m. Piero Calceta ducati diese, per megriaro uno cornison a haver ser Zuane Barison per la facià, lire 62.

13 maggio - «A m. Piero Calceta, per parte de la facià del Santo, ducati 8, = lire 62.

20 maggio - «A m. Piero Calceta ducati cinque, per comprar oro e ducati per pagar certe monege, per parte de la facià, lire 37:4».

(ivi, c. 21)

1481, 20 maggio - «In far portare i fogiami va sopra el cornison de la facia da la botega de maestro Liberale a la botega de m. Piero Calceta, per el cornison e biacha, lire 1.

26 maggio - «A m. Mathio fauro sul Prà, per arpesi 9 ochiti 19 duroni gete 10 per le fogie sopra el cornison de la facià ..., solum per manifatura lire 1:12.

30 maggio - «In far portar li fogiami sopra el cornison de la facià de la botega de m. Piero Calceta al Santo, lire 2.

30 maggio - «A m. Antonio Ferarese, per meter in opera ditte prie e conche una opera e conche 3 calcina, lire 2:1».

(ivi, c. 22)

1481. 7 giugno - «A m. Lucha, per parte de zornà 7 a le armadure de la facià de la chapela, lire 3:8.

9 giugno - «A Domenego fachin, per parte de oure fate cum m. Lucha marangon a desfar le armadure de la facià e portare el legname in la munizione (= magazzino), lire 1:10».

(ivi, c. 23)

1481, 15 giugno - «A m. Piero depentore, per parte de la facià del Santo, lire 200.

17 giugno - «A m. Piero Fuogole per nome de m. Piero Calceta ducati sedese, per parte de oro ge dete, lire 99:4».

(ivi, c. 27)

1481, 20 giugno - «A m. Liberale tagiapria ducati dodese, per fogiami e scartoci fati sopra el cornison, lire 74:8.

21 giugno - «A m. Piero depentore, per resto de la facià del Santo, ducati nuove liere quatro soldi diese, e ducati dui e mezo de oro ha a pagare a Forese e al spciale da Zuecha.

Nota che de la facià, secondo el disegno e lo instrumento, die haver solum ducati 100, e per haverli azonto el campo azuro cum le stele d'oro, in luogo del rosso, a sue spexe se li è azonto ducati 15 ½, azonzendoli eciam ducati 3 per sua fatica de meter l'oro al cornison a sue spexe, excetuado l'oro, e cusì da le figure in zoso, lire 75:16.

21 giugno - «A m. Piero Fuogole, per pecie 400 de oro per meter a i volti e tondi de soto le figure, lire 24:16».

(ivi, c. 28)

1481. 21 giugno - «Per megiaira 4 quareli andò in lo muro de la dicta facià ducati 4 e la condutura lire 4:16, in tutto lire 29:12».

(ivi, c. 32 v.)

1481 - «Conto de la facià del Santo in depentura e biaca e zenaprio e ogio: Maestro Piero depentore die haver per la facià de la chapela del glorioso s. Antonio, secondo la mostra se trova nel scrigno in sagrestia, ducati cento, appar instrumento de man de ser Lucha Thalamatio adì 27 decembre 1480, val lire 620; e de' haver per la dicta facià, de nuovo acordio fato adì 13 mazo de la mutacione del rosso secondo la mostra in azuro cum stele d'oro a sue spexe, ducati quindese e mezo, val lire 96:2; e de' haver, per haver posto l'oro de l'Archia al cornison e fogie e biacha et similiter lavado da le figure in zoso, ponendole l'oro, per sua fadiga ducati 118 1/2 = lire 734:14».

(AdA, reg. 353 c. 31 v.)

Sartori, Documenti . . . S.35 (Forts.)

PIETRO CALZETTA

Oltre alla manifattura del Calcetta ci furono per la facciata della cappella del Santo altre L. 306:19 di spese, in tagliapietra, muratore, e materiali. In tutto L. 1041:11.

L'ultima spesa: 21 giugno 1481: «Per megiaira 4 quareli andò in lo muro de la dicta facià ducati 4 e la condutura L. 4:16, in tutto L. 29:12».

(ivi, c. 32)

Così pure aveva preso 600 pezze d'oro «per meterlo in le cime de sopra da rivar le fogie». «Nota che de la facià secondo el disegno e lo instrumento die haver solum ducati 100 e per haverli azonto el campo azuro cum le stele doro in luogo del rosso a sue spexe se li è azonto ducati 15½ azonzendoli eciam ducati 3 per sua fatica de meter l'oro al cornison a sue spexe excetuado l'oro e cusì da le figure in zoso».

Il Calzetta aveva preso ancora «pecie 400 de oro per meter ai volti e tondi de soto le figure».

(ivi, c. 28)

«Conto de la facià del Santo in depentura e biaca e zenaprio e ogio: Maestro Piero depentore die haver per la facià de la chapela del glorioso s. Antonio, secondo la mostra se trova nel scrigno in sagrestia, ducati cento, appar instrumento de man de ser Lucha Thalamatio adì 27 decembre 1480, val lire 620; e de' haver per la

ditta facià, de novo acordo fato adì 13 mazo de la mutacione del rosso secondo la mostra in azuro cum stele d'oro a sue spexe, ducati quindese e mezo, val lire 96:2;

e de' haver, per haver posto l'oro de l'Archa al cornison e fogie e biacha et similiter lavado da le figure in zoso, ponendoge l'oro, per sua fadiga ducati 118½ = lire 734:14».

(AdA, reg. 353, c. 31 v)

1482 10 luglio. Pietro Calzetta aveva fatto l'adornamento dell'organo, dipinto una porta «che va suso al buovolo», dipinta una tela per l'organo, pulito la facciata della cappella dell'Arca, dipinto su tavola tre stemmi del Papa per la porta della sacrestia, indorato «2 bale andò apichà ala cadena grande de mezo la giesia», pulito la facciata della cappella dei Lupi di Soragna, fatto «uno san Bonaventura con el so adornamento e ...lo adornamento de tuto el coro de fuora e le letre...».

(AdA, reg. 354, c. 48 v)

1483 - e de' aver per la soa provision de aver fata neta la fazà de la capela l'ano 1482-1483 L. 12: 8

1485 11 marzo. «A uno fachin portò a mistro Piero Calzeta et aidò mistro Lucha aidò a tuor zoxo da l'Archa le statue s. 7 e per libre una ciodi da somesso soldi 7 e per fachini portò el terzo volto al Santo soldi 6, in tuto L. 1».

(AdA, reg. 356, c. 67 sinistra)

9 giugno. «A fachini portò le statue dal Calzeta al Santo soldi 6 et per portar le statue nuove al Santo soldi 10 e per fachin soldi 1 - in tutto soldi 17».

(ivi, c. 72 sinistra)

Sartori, S.85: PIERANTONIO DELL'ABATA

1497 24 febbraio. «A Ser Piero Antonio, de comandamento del Generale, per andare a Venecia a vedere la Audientia de la Signoria per fare el cielo ala capella de mess. Antonio». L. 4
(AdA, reg. 364, c. 47 v)

30 marzo. «M. Piero Antonio da Lendenara de' havere per dover fare uno modello per la sofità de la capella, ge fo tanssado per i Mas-sari e signori Frati e la magnificentia de mess. lo Podestà L. 20
come anche fo fato a m. Vetore da Feltre».
(ivi, c. 35)

30 marzo. «M. Piero Antonio da Lendenara de' dare per parte de comprare legname da fare uno modello per el sofità de la chapela, come apare a Spese Estravagante a c. 48 [cioè 47 v], monta». L. 6
(ivi, c. 34 v)

«Nota che el soprascrito non fè modello nè cosa neguna e per questo non ge fu dà el resto de denari e resta debitore de le soprascrite L. 6. Lui dice non haver fato modello per esser stato amalato».

(ivi, c. 35)

Gonzati, Doc. LIII: VETTORE DA FELTRE

M. Vettore da Feltre intaiadore, sta al prà de la vallo . . . do' avere per fare un modello del ciclo de la capella de messer sancto Antonio per spexe de legname . . . merchè (contratto) facto cum lui per el ministro (p. Provinciale) e el guardian e li massari, de' avere lire 20 e fò adì 2 aprile 1497, còme appare per uno scripto.

Sartori, S. 559: VETTORE DA FELTRE

1497 11 aprile. «M. Vetore da Feltre intaiadore, sta al Pra de la Vale nel borgo in Piazza, de' havere per fare uno modello del cello de la capella de mess. s. Antonio, per spese de legname li entra, merchè facto con lui, L. 20».

(AdA, reg. 364, c. 50)

11 aprile. «1497 adì 11 aprile.

Sia noto e manifesto a chi vederà questo presente schritto come mi Vetur da Feltre intaiador, abita al Pra dela Val e tegno la botega in piazza, son romasto d'acordo con li frati deputadi a l'Archa de m. santo Antonio e cón li masari de farli uno modelo secondo la mostra del dèsegno mio che ho mo' facto. Li prometo dargelo fato de qua de santo Antonio prosimo e questo perché loro me deno pagar el legname che intrerà in dito modelo per el qual legname semo remasti d'acordo che me debiano dare lire vinti et io meto le opere mie e sel dito modelo mio sarà eleto anderà in opera con li altri e se non fuse eleto me deno arestituire el mio modelo e questo presente m. Narcozio e maistro Simon libraro, fiolo che fu de maistro Zuanin intaiadore.

E io Vetore scrisi lo presente, scritto de mia man propria a dí milesimo sopra scritto prexente li sopra scritti. Ricevi mi Vetur suprascritto da misser Piero Musato, masaro de l'Archa de santo Antonio, adì 11 aprile 1497, per parte dele sopra schrite vinti Lire, lire dodexe, val L. 12.

Ricevi mi Vetur intaiador adì 26 aprile da messer Timoteo, per resto de le sopra scrite Lire vinti, Lire oto, zoè L. 8».

(AdA, busta 962, alla data - autografo; cfr. reg. 364, c. 62)

Gonzati, Doc. LIII (Forts.)

1497. adì 15 luglio per contadi a lui (sotto la partita di Piero Antonio) per un altro modello L. 10.

Sartori, S. 85: PIERANTONIO DELL'ABATE

19 luglio. «M. Piero Antonio da Lendenara de' avere per fare uno modello per l'Archa de mess. S. Antonio, idest per la chapela, d'acordo con lui et m. Lorenzeto de volontà di Masari

L. 20».

(ivi, reg. 365, c. 25)

19 luglio. «M. Piero Antonio da Lendenara de' dare ..., contadi a lui per uno altro modello [ossia per il modello che non aveva ancora fatto]».

L. 10

9 agosto. «Contadi a maistro Lorenzo suo compagno L. 3
20 agosto «Per resto del secondo modello,
computà le L. 6 notate de sopra ave da mess.
Piero Musato, a rason de L. 20 L. 1».
(ivi, c. 24 v)

Non molto tempo dopo deve essere morto.

Gonzati, Doc. LII: BESCHLUSS DER RATSVERSAMMLUNG
PADUAS

(Dal libro dell'Arca collazionato con l'autentico dell'archivio Civico antico)

1497. Die Jovis secunda Martij in Camera audientiae ultrascripti D. Potestatis.

Ubi convocato et congregato Consilio Magn. Communitatis Paduae more solito etc. Cum sit quod Templum gloriosissimi D. ANTONII sit omni ex parte excellentissimum et pulcherrimum, et in dies meritis ejusdem Sancti ampletur et illustretur et propterea, ut ad illius excellentiam et perfectionem nihil desit, a multis commemoratum est, et novissime a Reverendiss. Patre Ordinis Divi Francisci Generali qui in praesentiarum hic Paduae extat, et maxima devotione eidem gloriosissimo Sancto afficitur ita ut ab eo aliqua bona cleemosyna sperari possit, pro ut experientia compertum est cum alias in ornamento Sacrarum ejusdem Ecclesiae non parvam pecuniae quantitatem exposuerit; et indecens et indecorum existit, quod Capella in qua Ossa et Reliquiae ejusdem gloriosissimi Sancti reconduntur, minus quam deceat, existit ornata, attenta ejusdem Sancti maxima devotione, Templi magnificentia et Civitatis Paduanae excellentia et propterea conveniens esset ut, in quantum possibile foret, ornaretur et decoraretur maxime cum a parte superiori sit de quibusdam tabulis veteribus et antiquis ita ut altius tendat ad ignominiam, quam ad decorem tanti gloriosissimi Sancti, tam excellentis Templi et totius hujus Mag. Communitatis quae ipsi gloriosissimo Sancto ut in specie et in genere plurimum debet; bonumque sit et honorificum superinde providere:

Vadit Pars, quod remanente ipsa Capella S. ANTONII in eo statu in quo est respectu latitudinis, longitudinis et ambitus murorum et cubae, auctoritate hujus Consilij detur facultas Mag. Dominis Rectoribus nostris, Sp. Deputatis ad utilia et ad Ecclesias, et Massariis deputatis ad Arcam S. ANTONII, seu majori parti eorum, posse in ipsa Capella et circa eam deliberare de faciendo ea ornamenta, quae praedictae majori parti eorum videbuntur esse convenientia, et de expendendo eam quantitatem pecuniarum quae eis vel majori parti eorum videbuntur convenientia, attenta ipsius gloriosissimi Sancti honorificentia et Templi et Civitatis excellentia, et pro celeri expeditione dicti operis. Et nunc captum sit, quod finita Sala incoepa de praesenti, per Massarios ejusdem Arcae tam praesentes quam futuros, de redditibus et proventibus undecumque obvenientibus ipsi Arcae, non debeat nec possit aliquid expendi nisi pro ornamento Capellae praedictae juxta determinationem praedictam, vel majoris partis eorum, sub poena solutionis suo, praeterquam in his quae erunt necessaria pro manutenendis facturis et aedificiis factis ipsius Ecclesiae et Conventus; ita tamen, quod nihil de novo fiat, sed antiqua manuteneantur usque ad complementum dicti operis. Et quod praesens Pars valeat

ballottari possit, non obstante, quod non fuerit tradita contradictori juxta formam partium captarum in hoc Magnifico Consilio, et aliis quibuscumque non obstantibus, attento celeri recessu ipsius Reverendiss. D. Generalis qui in crastino est recessurus, et cupit intelligere praesentem deliberationem, a quo speratur, ut dictum est, haberi bona Eleemosyna.

L'ultima volontà del p. Sansone ebbe veramente suo effetto.

(Dal libro-Cassa 1477-1530, c.^e 63,84 e seg.)

A dì 17 novbre 1499. Fo cavadi in presentia del padre guardian et m.^o Pacifico et mess. Ant.^o Francesco de Dotto, mess. Lionelo da Brazuolo, mess. Franc.^o dal Legname, ducati vinticinque per sollecitare de aver el legato de ducati 3000, fato per el R^{do} padre generale m.^o Francesco Sansum (sic): in andare a Veniesia et a Bressa, vale L. 155.

Ego magister Petrus Moscardos guardianus fui presens etc.

(seguono le altre sottoscrizioni)

Et de p.^o decembre 1499. fo messi in lo cassum duc. tria millia in groppi cinque fra oro et moneda et raines et corone: mandati da Bressa per hi magnifici rectori de Bressa per lettere de la nostra illustrissima signoria de Venièsia al magnifico m. podestà de Padoa. Et per quello a nui massari numeradi per sua magnificentia per lettere de la nostra illustrissima signoria: per legato fato a l'archa: ad hornamento de quela per el reverendissimo mess. m.^o Francesco Sanson generale del ordine de frati minori: come de la copia de la sua volontà consta in lo mio libro a c.^e 3....

Et ditti cinque groppi erano: videlicet groppi do de ducati domillia: et groppi do de moneda venetiana de duc. 250 l'uno. Et in lo quinto groppo ge era duc. quaranta de moneda venetiana. Raines trentado, duc. trentasei . . . et lire 4 s. 16 in uno sacheto, et in un altro sacheto Corone 375. Et in un altro sacheto Corone 30 cum alfonsini 7 da duc. 1.^o 1/2 l'uno et alfonsini do da duc. do l'uno. Item duc. diese et meza Corona, tuti in ditto groppo quinto.

Et correndo dite corone come coreno, al presente L. 5. s. 10 l'una, sono in tutto Duc. domilia novecento otanta otto l. O. s. 17. che fa L. 18526 s. 9.

Sartori, La Cappella di S.Giacomo al Santo,
Il Santo 1966, S.347

1500, 2 gennaio - not. Donato da Noventa - I presidenti dell'arca deliberano di ridurre la cappella dell'arca a somiglianza di quella di s. Felice:
«... Removeri debeat facies ipsius capellae a parte versus ecclesiam, quae est de gipso confecta, et pro maiori et decentiori ornatu apponantur sex columnae, remotis illis quae de praesenti sunt,
et similiter a parte posteriori apponantur aliae sex columnae consimiles, quae omnes sint de lapide venonensi ex pulchrioribus quae haberi possint, ad longitudinem earum quae apositae sunt ad capellam s. Iacobi in eadem ecclesia ...
Et similiter ornetur ipsa capella a parte interiori, circum circa, de lastis marmoreis et aliis vivis lapidibus convenientibus, in quibus sint sculpta miracula s. Antonii per magistrum optimum et convenientem, et ... ipsa capella postmodum claudatur cum feriat pulcherrimis, prout prudentiae eorum qui pro tempore erunt videbitur, et ... in summitate ipsius faciei a parte anteriori fiant figurae ad staturam hominis de marmore, per optimum magistrum, pro maiori ornatu ipsius capellae ...» « fiat unus modellus tantus modo a quo discedi non possit »

Sartori, Documenti ..., S.155: GIOVANNI MINELLI

Dal 12 novembre 1499 al 3 settembre per la nuova fabbrica della cappella dell'Arca si spendono L. 7052 :12:6. Il Minello per procurare marmi va a Verona, Mantova, Venezia. Si comprano 12 colonne. I marmi di Venezia venivano da Massa Carrara. Il Minello il 21 dicembre 1499 aveva fatto un modello o meglio il disegno d'un modello, il 7 marzo 1500 l'aveva fatto dipingere.

(AdA, reg. 366, c. 40)

Gonzati, Doc. LXXXVI: Vertrag mit GIOVANNI MINELLI
(21. Juni 1500)

Ibique venerabilis et religiosus magister Petrus Balota guardianus et R.^{du} mag. Joannes Franciscus Inzegnaratus massarius ac spect. juris doctores Dñus Franciscus de Curtarodulo, dñus Franciscus a Lignamine, dñus Ioannes de Buzacarinis nob. Dñus Jacobus ab Horologio de Dondis massarii ven. Arce gloriosi sancti Antonii confess. pro exigentia fabrice capelle noviter construende arce predictae, convenerunt cum M.^o Joanne q. Antonii Minelli habitante in contrata sancte Agate quod sit et esse debeat solicitator ad requisitionem suprascriptorum Dominorum Massariorum et successorum ad constructionem predictae capelle, quantum spectat ad sculptores et lapidarios, eisdem et cuilibet ipsorum assignando mensuras latitudinum et altitudinum cujuslibet operis ad nutum et voluntatem predictorum dominorum massariorum, secundum modelum noviter constructum, ita quod dictum opus non excedat ambitum capelle predictae prout nunc reperitur, et pro ejus exercitio et sollicitudine habeat singulo anno de salario bras ducentas, ita tamen si dictis continuis temporibus laborabitur, sive singulis annis usque ad complementum dicti operis. Item locavit dictus magister Joannes operas suas et Antonii filii sui in sculpendo etiam, et pro eo quo ipse et dictus filius suus laborabit et laborabunt, ultra salarium suprascriptum eidem constitutum, debeat satisfieri pro debitorum mercede juxta quantitatem operum suorum, et secundum quod ceteris satisfaciendum fuit. Qui quidem magister Joannes promisit suprascriptis dominis massariis omnia suprascripta diligenter attendere, sollicitare et observare per se et filium suum pro quo locat etiam operas ut supra ⁽¹⁾. Quae omnia et dictae partes promiserunt et sub poe L. 25 parv. qua etc. quibus etc.

(Arch. dell' Arca, Tomo 29 degli Strumenti, abbreviature, liti, ec.)

Sartori, S.156: unter dem Namen
GIOVANNI MINELLI

Giugno. Artisti che lavorano nella nuova cappella, alle dipendenze del Minello, sono: Severo Calzetta, Antonio Ferrer, Martino di Bergamo, Pietro Tedesco, Galeazzo di Lugano, Francesco Scaravagio. Con Giovanni lavora anche il figlio Antonio Minello.

(AdA, reg. 366, cc. 40 v. e 74 v.)

1) Die Angaben bei Sartori sind nicht ganz korrekt. Die Zahlung, die Giovanni Minelli für eine Modellzeichnung erhält, erfolgt am 21. Februar 1500 !

Sartori, S.156 und S.198; die urkundliche Erwähnung von Wachsfiguren wird von Sartori unter den Namen MINELLIS und RICCIOS angeführt (bei Gonzati Doc. LXXXV).

24 luglio. Giovanni Minello che «lavora in fare la Capela del glorioso messer Santo» aveva fatto «figure de cera e un quadro in lo modelo ultimo ...che fece maestro Andrea fiolo de maestro Ambruso orevese el quale fò pagà adì 22 Zugno 1500».
(ivi, c. 35)

E.Rigoni, Giovanni Minelli e la cappella dell'Arca di S.Antonio, Atti e memorie ..., 1953/54, S.256

1. ARCHIVIO VEN. ARCA DEL SANTO, *Libro de la intrada e spesa a. 1499-1500*, f. 35 sotto la partita del Minello: «e di (24 luyo 1500) dito per cassa c. 75 L. 3, s. 8».
2. Ibid., ai ff. 70 ss. sono registrate giorno per giorno tutte le spese sostenute dall'Arca negli anni 1499-1500 e a f. 75, in data 24 luglio 1500 si trova il pagamento al Minello di L. 3, s. 8.

Gonzati, Doc. LXXXV

(Dal libro *Introiti e spese* scritto da Francesco Curtarolo l'anno 1499-1500, c.^e 35, sotto la partita di Giovanni Minello che lavora in fare la Capela del glorioso messer santo Antonio de Padoa)

- 21 Fevraro 1500 per capara de uno disegno de modelo — L. 1 s. 10.
7 Marzo per fare depenzere uno modelo — L. 8 s. 4.
3 Mazo per incolare el modelo — L. 0 s. 6.
29 Mazo per fare el modelo — L. 1.
30 dito per fare figure al modelo — L. 0 s. 18 p. 6.
15 Zugno per far portare el modelo — L. 0 s. 4.
22 dito per lo modelo — L. 15 s. 8.
24 dito per fare el modelo — L. 3 s. 10.

(In tutto per lo modello si sono spese L. 31 s. 0 p. 6)

Sartori, S.158: GIOVANNI MINELLI

- 1514 13 giugno. Giovanni Minello s'accorda con l'Arca di ricevere, per il suo ufficio di proto alla fabbrica della cappella del Santo, L. 50 all'anno.
(AdA, reg. 378, c. 46)

- 1515 30 giugno. Giovanni Minello cessa d'esser proto alla fabbrica. Però non gli viene sostituito nessuno.
(AdA, reg. 379, c. 93 v.)

Sartori, S.159: GIOVANNI MINELLI

- 1521 28 giugno. Essendo necessario restaurare il convento vengono interrotti i lavori della cappella dell'Arca e quindi viene licenziato il proto Giovanni Minello:
«Dictum fuit qualiter Magister Iohannes de Minello prothus, seu magister, alias a predicta Archa stipendiat libris quinquaginta novis (nonis?). Ideo cum in presentiarum aut forte in proximis annis facto eius non sit opus in restauranda capella predicta sancti Antonii alia maiori perurgente necessitate pro restauratione silicet monasterii, seu conventus, dicti beati Antonii hic circa ob vitandum dispendium ...sancitum et determinatum est dictas quinquaginta libras alias dicto magistro Iohanni protho seu magistro ...erogandas cessent et ex nunc dictum magistrum Iohannes (i massari) annullant et cassant...».

(AdA, Liber Determinationum, c. 49)

Dokumente zu den drei Reliefs der Lombardi

Sartori, S.137: TULLIO und ANTONIO LOMBARDO

1500 27 luglio. Tullio Lombardo s'impegna a fare un bassorilievo di marmo rappresentante il miracolo del piede tagliato e riattaccato con figure di piedi 3 e mezzo. I massari dell'Arca «...solemniter contraxerunt et convennerunt cum egregiis viris magistro Tulio et m. Antonio fratribus et filiis m. Petri Lombardi habitatores Venetiis in contrata s. Samuelis... in hunc modum facere duos quadros marmoreos scultos cum figuris longis pedibus tribus cum dimidio ad mensuram paduanam demonstrantibus historiam et miracula gl.mj Sancti Antonii, videlicet magister Tullius frater maior promisit et se obligavit exprimere illud miraculum quod est pictum in capella prefati gl.mi s. Antonii post eius archam, illius viri qui sibi abscidit (sic) pedem et miraculose fuit sanatus cum aliis picturis pertinentibus ad ipsum miraculum.

Antonius vero promisit et se obligavit facere alium quadrum marmoreum sculptum figuris demonstrantibus miraculum illius pueri de quo apparet in dicta capella ad scamnum ubi solent sedere domini massarii ipsius Archae ad festum s. Antonii, quod quadros praefati m. Tullius et Antonius fratres incontinenti principiari promiserunt et perfecisse ad festum predicti gloriosissimi sancti Antonii promixae futurum, perfectis autem dictis duobus quadris prefati domini Deputati dare et solvere promiserunt prefectis magistris Tulio et Antonio pro eorum mercede ad quod arbitrabitur ad duos expertos in arte, eligendos per partes predictas, et quandocumque alter ipsorum fratrum venerit pro altero fratre ad accipiendum pecunias, omnes pecunie que esbursabuntur alteri nomine alterius fratris bene erunt esbursate et solute per dictos dominos Deputatos...».

(ASP, Notarile, t. 2804, c. 271; AdA, reg. 182, pag. 36)

Stesso giorno. «A maestro Tullio et suo fratello scultori statuarii eccellente, conduti a sculpire hi miracoli de Santo Antonio, L. 155».

(AdA, reg. 811, pag. 66)

1501 10 maggio. Antonio Lombardo ha avuto per sue sculture L. 388:10.

(ivi, reg. 367, pag. 45)

13 giugno. Per la festa, la scultura di Antonio Lombardo era stata portata al Santo, poi venne portato o condotto a Venezia.

(ivi, pag. 68)

17 giugno. I Massari dell'Arca «nomine dicte Arce contraverunt et convennerunt cum egregiis viris magistris Tulio e Antonio fratribus et filiis magistris Petri habit. Venetiis in contrata S. Samuelis... hoc modo, videlicet quia predicti mag. Tullius et mag. Antonius fratres se obligaverunt et promiserunt per stipulationem solempnem ipsis massariis presentibus et acceptantibus nomine d. Arce hoc modo, videlicet facere pro ornamento capele s. Antonii duos quadros marmoreos cum suis

prospectivis... unum quadrum construendum per ipsum magistrum Tulium in quo exprimatur illud miraculum demonstrans mortem gloriosissimi s. Antonii cum illis pictibus et figuris et cum sua prospectiva vestiente (?) dictam istoriam.

Item unum alium quadrum construendum per prefatum magistrum Antonium demonstrantem illud miraculum s. Antonii in quo ostenditur mors illius avari non habentis cor in corpore sed in capsula sui thesauri cum suis figuris et etiam sua prospectiva, que miracula sunt picta in dicta capela s. Antonii, que figure suprascripte miraculorum sint ad longitudinem prout sunt et esse debeant alie figure de quibus in alio instrumento de manu s. Antonii notarius fit mentio et prefatis aliis quadris iam inceptis et pro maiori parte complectis dicti magistri incipere debeant alios suprascriptos quadros cum suis prospectivis modo suprascripto. Et perfectis et complectis dictis duobus quadris si ipsi massarii seu alii qui pro tempore erunt non essent in concordia de pretio eorum, eligentur experti in arte iuxta formam alterius pred. instrumenti de aliis duobus quadris iam inceptis ut s. qui habeant arbitrari de ipso pretio, et declarato pretio, perfectis dictis quadris incipiendis ut supra promiserunt nomine Arce eisdem fratribus acceptantibus dictum pretium incontinenti sibi exbursare cum obligatione Arce et predicti fratres etiam promiserunt predictis eisdem massariis observare cum obligatione sui omnium suorum bonorum pres. et fut. Et demum ad completum laborerium per prefatos magistros Tulium et Antonium inceptorum de quibus in instrumento de manu d. Antonii notarii fit mentio, d. Gaspar... capsarius d. Arce exbursavit prefatis m. Tulio et Antonio fratribus ducatos quinquaginta in auro...». Il notaio del primo contratto fu Antonio dalle Conchelle.
(ASP, Notarile, t. 3208, c. 212)

Gonzati, Doc.XCVIII: TULLIO LOMBARDO

(Dal libro *dare et havere* 1500-1501)

27 luio fu conducto

Maistro Tulio scultor fo conduto a far uno quadro istoriado de marmoro cum re, cum el miracolo del glorioso santo Antonio confessor del resanar de quel pe' (p.) se havea tagliado quel peccador che cum esso percosse sua madre per lo pretio stimado per dui eligendi per lo predeto, et ha luto come apar per man de Antonio le Gonelle nodaro.

Item de' avere per far uno altro quadro cum la sua prospetiva el qual ge (a) fu promesso ut sopra, come apar per man de ser Francesco de Visco. 1501. Zugno.

Nota che alor fu domandado da mi, presenti li compagni, puocho avanti la dita conducta, quanto stimava che dovesse montare li suoi lavpri deli dui quadri e due spetive, rispuose le prospettive ducati cinquanta l'una, li quadri cum le sue zonte cati dusento e setanta over dusento e sessanta l'uno.

Sartori, S. 138 ff.

2 agosto (lunedì). «Paduae in communi Iuris Palatio ad Officium Ursi.

Cl. mus iuris doctor dnus Gaspar Ursatus, q. celeberr. doctoris d. Aliprandini, civis et hab. Paduae in contr. Domi, uti olim massarius Arcae s. Antonii confessoris Paduae et caniparius de denariis dictae Arcae qui remanserunt in manibus ipsius dni Gasparis, nomine dictae Arcae dedit et revera numeravit egregio viro mag. Tulio filio mag. Petri Lombardi de confinio s. Samuelis ...ducatus quinquaginta in ducatis auri ad bonum computum mercedis dicti mag. Tullii creditoris pro mercede prospectivae ad Arcam antedictam. Item dedit et revera ut supra solvit et dedit eidem mag. Tulio libras septuaginta tres cum dimidia parvorum in auro et hoc pro solucione certorum lapidum et aliarum expensarum factarum in utilitatem Arcae per dictum mag. Tulum. Declarans idem mag. Tullius se habuisse et recepisse pro mercede et opera sua suaeque familiae ducatos tercentos, computatis quinquaginta ducatis suae prospectivae et alios ducatos duodecim, minus soldis decem et octo, ultra summan ducatorum tercentorum, faciens finem de dictis ducatis tercentis duodecim, minus soldis decem et octo eidem d. Gaspari dicto nomine recipienti et e contra facienti finem de una prospectiva habita nomine dictae Arcae...».

(ASP, Notarile, t. 3377, c. 137; AdA, reg. 367, pag. 45)

1502 29 maggio. Dal 16 settembre 1501 Antonio Lombardo riceve per i suoi lavori L. 279.

(AdA, reg. 367, pag. 55 v.)

20 agosto. Si trova un acconto di L. 74:8 a Tullio Lombardo.

(AdA, reg. 369, pag. 58 v.)

20 agosto. Vengono consegnati a Tullio Lombardo ducati 15, ossia L. 93.

(AdA, reg. 811, pag. 71)

12 novembre. A Tullio Lombardo L. 93.

(AdA, reg. 369, pag. 60 v.)

1504 13 dicembre. «Cum sit q. alias facta fuerit certa conventio inter spectabiles et reverendos dominos massarios Arce S. Antonii ex una, et hon. viros mag. Tulum et mag. Antonium filios ser Petri Lombardi sculptores ex altera super sculptura certorum miraculorum... pro fabrica capelle Arce... et inter cetera conventum fuerit inter eos q. factis et perfectis quadris per eos faciendis dicta laboreria debeant estimari per duos estimatores per ipsas partes eligendos, et casu quo non essent concordēs q. debeant elligere tercium, et secundum estimacionem faciendam per ipsos estimatores debeant satisfari predictis sculptoribus...»

Ora i detti massari «ex una parte et predictus mag. Antonius Lombardus nomine suo proprio ex altera... concorditer elegerunt magistrum Iohannem Christophorum sculptorem habit. Mantue, electum pro parte dicti m. Antonii Lombardi, et mag. Iohannem Baptistam Bregno sculptorem habit. Venetiis, electum pro parte prefatorum dominorum commissariorum ad estimandum

unum quadrum confectum et sculptum per ipsum mag. Antonium (in quo sculptum est miraculum s. Antonii prefati ubi quidam infans marchionis estensis locutus fuit) et facta sua prospectiva ipsi quadro dicti estimator habebant etiam estimare dictam prospectivam, promittens antedictus m. Antonius dare perfectum et completum dictum quadrum et additionem cum sua prospectiva, ita q. poterunt poni in opere pro festo Pasce resurrectionis dominice prox. fut. et prefati d. massarii promiserunt dare et solvere ipsi mag. Antonio ducati (sic) quinquaginta auri...».

(ASP, Notarile, t. 2859, c. 65)

14 dicembre. Ducati 50, ossia L. 310 ad Antonio Lombardo.

(AdA, reg. 811, pag. 73 v.)

15 dicembre. Tullio Lombardo aveva ricevuto dall'Arca a nome di suo fratello Antonio, L. 883:10.

(AdA, reg. 371, pag. 89)

1505 11 marzo. «Citatoria del Podestà de Padoa per far citare» Tullio Lombardo.

13 marzo. «Per farlo citar e la risposta, L. 1».

(ivi, pag. 88 v.)

Istanza di Tullio Lombardo per nomina d'un terzo arbitro:

«Quoniam ad instantiam et requisitionem spectabilium dñorum reputatorum ad Archam sancti Antonii civitatis Paduae diebus proxime decursis ego Tullius Lombardus filius magistri Petri sculptor et civis venetus fui citatus coram magnifico dno potestate Paduae, occasione operis per me finiti, videlicet de un quadro cum la zonta e due prospective et eo tunc veni et comparui et mihi fuerunt assignati viginti dies termini ad faciendum ea quae continentur in actu super inde facto ad quem rellatio habebatur: et ideo cupidus quantum quod iuri convenit et equitati parere et satisfacere itam tamen quod mihi pro condigna satisfactione operum meorum premium tradatur; iccirco harum tenore vobis dominis deputatis ad Archam sancti Antonii predictam intimo, narro et protestor qualiter sum in urbe paduana, paratus facere exequi et adimplere omnia et singula ad quae teneor et qualiter misi vocatum excellentissimum sculptorem magistrum Franciscum florentium ex montorio et eum teneo, cum equo et famulo meis propriis sumptibus ut expediar et eum offerro paratum ad extimationem operum meorum ad omne libitum vestrarum spectabilitatum et ideo peto, insto et requiro quod tertius elligatur secundum formam iuris ad hoc ut expediar a vestris spectabilitatibus. Alioquin protestor quod per me non stat quim omnia expediantur infra tempus debitum et pariter protestor de omnibus damnis et interesse omnium predictorum per me iam passorum et patiendorum ex hoc omni meliori modo».

(AdA, reg. 298, c. 147)

Nel volume il documento non ha data. Il P. Gonzati lo attribuisce al 1525 ma evidentemente si tratta invece del 1505. Non è di mano del Lombardo, ma del cancelliere.

1) Von Gonzati wurde dieser Antrag Tullio Lombardos in das Jahr 1525 datiert, in Fillam Publikation der Dokumente Sartoris erscheint nach dem 30. Juni 1505. Er müßte im März des entstanden sein. Die Reihenfolge der Dokumenten hier entsprechend verändert.

14 aprile. Compromesso fra l'Arca del Santo e i fratelli Tullio e Antonio Lombardo circa la stima delle loro sculture con nomina d'un terzo perito in Sebastiano di Lugano: «...et Magistro Tullio Lombardo sculptore habitatore Venetiis interveniente nomine suo et magistri Antonii Lombardi eius fratris pro quo idem magister Tullius de rato promisit ex altera circa electionem tertii extimatoris elligendi pro extimatione facienda de quadris et prospectivis factis per dictum magistrum Tullium et fratrem pro antedicta Arca. Tandem prelibatus magnificus dominus potestas sic contentantibus predictis partibus nominibus quibus supra concorditer ellegit in tertium extimatorem magistrum Sebastianum de Lugano Sculptorem Venetiis commorantem. Qui habeat videre et diligenter extimare valorem dictorum laborerorum una cum aliis duobus electis et eorum opinionem cum iuramento reffere prefato Magnifico dno Potestati circa valorem dictorum quadrorum et prospectivarum et quid et quantum ipsi magister Tullius et Antonius fratres pro dictis laboreriis mereantur cum hoc tamen quod dictus magister Sebastianus iurare debeat in manibus eiusdem d. pretoris si perantea antedictus d. Bonifacius capserius [uno dei Presidenti dell'Arca] eum fuerit aloquutus circa predictam extimationem faciendam...

Promittentes antedictae partes nominibus quibus supra stare et placere? omni relationi et dicto et opinioni refferende per antedictum magistrum Sebastianum cum iuramento suo ut supra et illi non contravenire modo aliquo de iure nec de facto sub pena refectionis omnium damnorum etc. pro quibus etc.».

(ASP, Notarile, t. 1287, c. 115; AdA, reg. 182, pag. 16)

21 aprile. «Ali estimatori per la nostra parte (dell'Arca) estimò li quadri e zonte e farla notare (la stima in atti di notaio), L. 52».

(AdA, reg. 371, pag. 80 v.)

28 aprile. Fra le uscite dell'Arca sono annotate:

«A m. Tulio Lombardo per un quadro de marmo e la zonta e do prospettive, ducati 400, val. L. 2480».

«A m. Antonio Lombardo per uno quadro senza zonta L. 1612 e per marmo per la ~~(prospettiva)~~ ^{= zonta} ducati 14, val. L. 1698:16».

(AdA, reg. 371, pag. 80 v.)

Gonzati, Doc. CI: ANTONIO LOMBARDO

(Dal libro d'introiti e spese 1504-1505)

M.^o Antonio Lombardo de' haver a dì 28 aprile 1505 per spesa de fabrica per uno quadro de marmo scolpido a figure due. 260, como appare da la stima ibi notata da Gasparo Varotaro al sigillo — L. 1612.

Adi dito per spese dite per marmo lui dise haver dato per la zonta (giunta) ducati quatornese — L. 86 s. 16.

4 Mazo.... per la zonta del sopradito quadro istimada ut sopra ducati cinquanta, vale — L. 310.

.... per do prospettive due. quarantacinque l'una, vale L. 558.

Somma senza le spese del marmo per la giunta — L. 2480.

29 aprile. Si va a prendere i quadri a Venezia.

(ivi, pag. 84 v.)

«Per corda, chiodi, burchio e legname e la nostra parte feze li estimadori a Padoa, L. 47».

(Uno degli estimatori è senza dubbio Francesco Cola).

(ivi, p. 80 v.)

A Tullio Lombardo a Venezia, ducati 70 = L. 434.

(ivi, pag. 88 v.)

2 maggio. «Per far descargar li quadri e portarli al Santo, L. 25».

(ivi, p. 80 v.)

17 maggio. Si manda a Venezia a chiamare Tullio Lombardo che venga a mettere su i quadri.

(ivi, pag. 84 v.)

21 maggio. Si pagano calce e sabbia «per metter suso li quadri».

24 maggio. «A m. Antonio Lombardo per la zonta del quadro, L. 310».

26 maggio. L. 7:15 «per la condutura de dicta zonta».

30 maggio. L. 7:15 «per far portar la prospettiva in la capella» e in calce e sabbia per metterla su.

(ivi, pag. 85 v.)

30 giugno. A. Tullio Lombardo altri 67 ducati = L. 416:19.

(ivi, pag. 88 v.)

Sartori, S.156: unter dem Namen

GIOVANNI MINELLI

1505 30 giugno. Giovanni Minello ha scolpito: due volti camuffati della cappella dell'Arca, due campi del fregio grande, due putti per detto fregio, fatto «lastoline ala capella de Gatamellà e messo uno canchano ala porta de mezo yesia», scolpito cinque volte di fregio per la cappella dell'Arca ai volti, due campi e due rose per i sotto volti, due altri campi di fregio grande, «una zonta fata in lo quadro de maestro Tulio, longa pie 3 p. 3», una rosa per i volti, una tavoleta per i volti nella facciata, un campo e uno rosa per sopra, e due centine ai peducci.

(ivi, reg. 371, pag. 94)

Sartori, S.139 (Forts.): ANTONIO LOMBARDO

1506 9 giugno. Antonio Lombardo, figlio di Pietro, al presente abitante in Ferrara, nella contrada di S. Caterina, costituisce suo procuratore lo studente ferrarese Girolamo Trotti di Sigismondo, a farsi pagare dai masari dell'Arca ducati 72 d'oro o circa «pro quadam opera marmorea ibi confecta».

(AdA, reg. 207, c. 21)

26 giugno. «Nota come adì 26 zugno 1506 cavai de i soprascritti denari L. quatrocento et quarantasei e soldi desnove i quali contai a messer Hieronimo Troto per compido pagamento del quadro de Antonio Lombardo».

AdA, reg. 811, pag. 75; cfr. anche reg. 371, pag. 35 v.)

Sartori, S.157: unter dem Namen

GIOVANNI MINELLI

27 ottobre. Si danno ducati 30 «a maistro Zuane de Minelo per andare a tore la prospetiva da mistro Tulio Lombardo et per parte de uno profeta».

(AdA, reg.-811, c. 78)

Sartori, S.139: TULLIO LOMBARDO

1520 16 giugno. Tullio Lombardo s'impegna a scolpire il miracolo dell'avaro.

«Deputati ad regimen bonorum et fabrice ac massarii et gubernatores Arce divi Antonii confessoris Padue pro se ac nomine et vice dicte Arce parte ex una, et famosissimus scultor et architeptus ser Tullius Lombardus filius q. ser Petri, habitator Veneciis in contrata s. Samuelis ex alia, ad invicem: ut infra convenerunt et paciscerunt. Quia dictus ser Tullius sponte dixit et confessus fuit habuisse et penes se habere a prefatis reverendis et spect. dominis massariis unum quadrum marmoreum et apreatum inter ipsas partes concorditer ducatos vigintiocto, in quo quidem quadro marmoreo solemniter se obligando promisit sculptare et perficere miraculum Sancti Antonii dictum *el miracolo del cuor*, cum omnibus figuris et aliis solemnitatibus ac circumstantiis convenientibus ipsi miraculo, ad sufficientiam pulchritudinem et perfectionem ac bonitatem iuxta alias laudabiles et famosissimas operas magistri Tullii Lombardi factas in aliis quadris per eum factis et potius in meliorando. Et si culpa vel negligentia aut defectu suo dictus quadrus marmoreus devastabitur, et si non fecerit et sculptaverit in eo operam, prout sperant se facturum in meliorando laudabiliorem aliis eo tunc teneatur dictus magister Tullius ipsum quadrum solvere pro dictis ducatis 28. E converso autem prefati reverendi patres e spect. domini massarii... dare et solvere promiserunt ipsi magistro Tulio presenti, pro eius mercede e pro dicto opere et quadro reducto in perfectione, ut supra ducatos ducentos quinquaginta auri... Ex qui quidem pretio seu ducatis ducento quinquaginta dicti domini deputati exbursare debeant de tempore in tempus, partem ipsius et ratam prout eis videbitur ipsum magistrum Tullium mereri secundum opus seu laborerium in eo quadro factum, et ipso perfecto ut supra, habeat dictos suos ducatos ducentos quinquaginta integraliter».

(ASP, Notarile, B. 4150, c. 243 - Notaio Sebastiano Balzan. Una copia si trova nche nell'Archivio dell'Arca, ma il notaio che ne ha fatto copia in parecchi punti non ha saputo leggere bene).

Archivio dell'Arca (reg.387, c.54)

Juni 1520: Maestro Tulio Lombardo scultore die haver per manifattura di un quadro de marmore nel quale lui è obligato far el miracolo del core e se li die dar dinari secondo il lavorera come apare de man de Seb.Balzan adi 16 giugno 1516.

Sartori, S.140 (Forts.): TULLIO LOMBARDO

1520 31 luglio. Si spendono soldi 18 per condurre con un carro da S. Giustina al burchio un quadro di Tullio Lombardo (deve trattarsi del marmo per fare il quadro).

3 agosto. Si fa portare il detto quadro da sotto il ponte Pidocchioso, con 3 paia di buoi, e farlo scaricare e caricare di nuovo e si spendono L. 5:14.

24 agosto. Si spendono L. 7 per mettere a posto nel burchio il detto quadro e in mercede al barcaio che lo condusse a Venezia.

1522 26 marzo. Si pagano al Lombardo L. 127:10

31 maggio. Si pagano altre L. 134.

10 dicembre. Si pagano altre L. 124 (registrate il 21 marzo 1523)

1523 18 giugno. Si pagano L. 50.

3 dicembre. Si pagano L. 248.

1524 13 agosto. Si pagano L. 124.

3 dicembre. Si pagano L. 62.

3 dicembre. Si pagano ancora L. 62.

Prima del 22 febbraio 1523 gli erano state date ancora L. 124.

1525 24 marzo. Gli vengono consegnate L. 124.

16 settembre. Gli vengono computate L. 67:4 per frumento consegnato ad altri a nome di Tullio.

10 ottobre. Si pagano L. 99:4.

«Maestro Tullio ..de haver per sua mercede per far uno quadro marmoreo del miracolo del core de S. Antonio perfecta che sarà l'opera come apar de man de s. Sebastian Balzan, nodaro, del 1520 adí 16 zugno, ducati dosento e cinquanta val L. 1550.

Adì 2 decembrio 1525 Recivi mi Tulio Lombardo da mis. Irolimo dal Mullo, dotore e chasiero del'archa de santo Antonio de Padoa, L. dosento e quatro, s. 2, per resto e chonpido pagamento del quadro del chore dell Santo, L. 204 s. 2

io Tulio Lombardo sottoscrissi».

Die Dokumente zum Relief Jacopo Sansovinos

Sartori, S.140/41: TULLIO LOMBARDO

1528 14 dicembre. Viene comperato un marmo per Tullio Lombardo affinché vi scolpisca il miracolo della mula.

Il marmo venne condotto a Venezia nella bottega dello scultore situata sul Canal Grande.

(AdA, reg. 394, pag. 66)

21 dicembre. Tullio Lombardo s'impegna a scolpire un bassorilievo in marmo con il miracolo del «mullo che se inzenocchiò al sacrificio».

(AdA, reg. 392, pag. 77)

21 dicembre. I Presidenti dell'Arca «et famosissimus sculptor et architeptus magister Tullius Lombardus filius q. ser Petri habitator Veneciis in contrata Sancti Samuelis» convengono:

«Et primo che etiam le figure che serano drieti del quadro siano pagate alla Ratta de quelle davanti et come se ha facto delle altre figure facte per dicto maestro Tulio e per gli altri scultori anchora in gli altri quadri facti. Item che li denari li sia parti de tempo in tempo, secondo dicto maestro Tullio andarà lavorando et gli sia datti aver mandatti fin in Venetia senza spesa alcuna sua a tal che finita l'opera se habbi dicto maestro satisfatto integralmente per chi sarà alhora masari.

Item dicto maestro Tulio sia obligato a dar l'opera finita et perfecta in spatio de anni tri se dicti massari che per tempo saranno li andarà dando dannari de tempo in tempo ut supra. Il qual m. Tulio sia obligà a principiar al tempo dela capara.

Item che dicti massari presenti siano obligati mandarli la dicta hystoria impromptada in cesso, qual è di bronzo a l'altare grande de man de Donatello a spexe de dicti masari.

Item etiam uno schizo de dicta historia in disegno.

Item mandarli in dicta historia ut supra in disegno facta quelle figure a dicti presenti massari appare se facino et como vol che stiano per rispetto de li do vecchi heretici, qualli deno star apozati alo altaro, zoè uno da una banda e l'altro dal'altra.

Item che quadro grezo sia mandà a caxa del dicto m. Tulio a spexe de la dicta Archa, qual è in caxa de m. Bartholomeo orevexe in Venetia.

Item che dicti massari siano obligati subito mandarli li pezi de li marmori per poter terminar dicto m. Tulio dela prospetiva como la se ha ad a fare.

Item siano obligati dicti presenti massari a consegnar a dicto m. Tulio il campo presente adrieto sancto Antonio dove è quella sancta Iustina de marmore nel qual campo se ha ad meter il dito quadro per termination de dicti presenti massari.

Item che al disegno che farano dicti massari se habino a sottoscriver tuti et contentar cusì se faci».

Dal P. Giovanni Regina, guardiano e Presidente, il contratto viene approvato il 7 gennaio 1529.

(ASP, Notarile, t. 4159, c. 363)

1529 23 gennaio. Viene mandata a Tullio a Venezia la somma di L. 155.

(AdA, reg. 392, pag. 76 v.)

1535 novembre. Il cav. Zabarella va a Venezia «per il quadro che se ritrova in man de heredi di Tulio Lombardo» (Forse era ancora il solo pezzo di marmo, col quale doveva scolpire il miracolo della mula. Sotto però si parla di donna annegata).

(AdA, reg. 400, pag. 97)

Sartori, S.207: JACOPO SANSOVINO

27 dicembre. Accordo fra l'Arca «et il magnifico scultor messer Iacomo Sansovino, fiorentino, in materia d'un quadro, qual altre volte fu dato a signor Tulio Lombardo, da esser stimata l'oppera».

(ivi)

1532 27 dicembre. «Dechiaro io Piero da Lion masaro della gloriosa Arca de messer Santo Antonio... di ordine del r.do padre guardian maestro Marcantonio Fontana et Fra Bartholomeo Anderlin massaro... habbiamo unanimiter concesso el quadro qual alias fu dato a maestro Tulio Lombardo, qual al presente si trova nelle man de suoi heredi al magnifico maestro Giacomo Sansovino Fiorentino scultor eccellentissimo in Venetia, qual promettermo levar di man di detti heredi, e quello a spese della gloriosa Arca far condur alla sua habitation, con el quale al presente non è stato fatto mercato alcuno, ma riportandosi secondo sarà l'opera per lui fatta, e per periti giudicata, et ad ogni sua richiesta per il futuro cassier li sarà dati ducati 50 du modo lui habbia principiato ditto quadro, e cosí successive di tempo in tempo secondo lui lavorerà, li sia dati danari a sufficiencia, acciò non patisca, e possa con bon animo finir ditta opera. Laus Deo.

Con patto però, chel sopradetto messer Giacomo habbia a sculpir in ditto quadro quel miracolo di s. Antonio, ch'era stato commesso a maestro Tulio soprascripto...».

(AdA, reg. 273, pag. 189 v.)

1536 3 giugno. «Maestro Iacobo Sansoin, fiorentino, schultore exelentissimo, sta in Venetia, die haver per fare un quadro de marmoro qual doveva fare el q. Tulio Lombardo con el miracolo de la dona anegata con el santo Antonio in aere dandogie nui i marmori et è obligato a meter el suo nome scholpito soto dito quadro et questo per presio de ducati tresento a L. 6:4 per ducato et tanto più quanto parerà al magnifico messer Iacomo Cornero e al magnifico messer Fedricho di Priuli se lui havese fato tal opera chel meritase».

(AdA, reg. 401, pag. 70)

7 settembre. Acconto al Sansovino per il detto bassorilievo L. 310. Poiché doveva avere in tutto L. 1860, ora rimane creditore di L. 1550.

8 settembre. Gli si conduce nella bottega di s. Marco «un quadro de marmoro grandio per far el dito quadro tolto da la botega de maestro Tulio Lombardo».

(ivi, pag. 69 v.)

7 settembre. Si va a Venezia «da li fioli de Tulio Lombardo con maestro Iacobo Sansoin per el quadro».

8 settembre. «Iacobo Sansoin ...fa portare el quadro de marmoro era da Tulio Lombardo a s. Marcho».

(ivi, pag. 86)

1541 28 settembre. Si mandano per mezzo del Podestà due lettere al Sansovino per il bassorilievo che deve fare.

(AdA, reg. 406, pag. 54 v.)

1542 18 agosto. Durante l'anno, fino a questa data, al Sansovino per il suo bassorilievo vengono date altre L. 192:4.

Il contratto venne stipulato dal Notaio Giovanni dal Zago di Castelfranco cancelliere di Giacomo Corner.

(AdA, reg. 407, pag. 50)

1545 10 marzo. Al Sansovino, per il bassorilievo, altre L. 62. Rimane ancora creditore di L. 1259.

(AdA, reg. 410, pag. 55 v.)

1547 Iacopo Sansovino fa un bassorilievo per la cappella dell'Arca e deve avere L. 1188:16.

(AdA, reg. 393, pag. 62)

Sartori, S.164: unter dem Namen

TIZIANO MINIO

1544 5 aprile. Tiziano Minio ha lavorato nei bassorilievi. Riceve L. 50:8.

(AdA, reg. 409, c. 64)

1548 C'erano «a presso et in mano de maestro Tiziano (Minio) butabrondi sta apresso el Corner al Santo tri quadri butadi di brondo longi et largi circa un brazo con figure animali fatti in foza de zelosie, et brondo da meter in lavoriero da L. 100, per far una zelosia (cancellata) davanti alla capella de s. Antonio et se dice haver hauto avanti tratto in più volte da L. 1006 s. 5». «Item in Venetia apresso et in le mani de ser Iacomo Sansovino un pezo de marmore bozado a figure con un miraculo de s. Antonio ma non compido per meter all'Archa dove manca et se dice haver hauto in più volte circa ducati 100 et gli avanza come fosse compito L. 1188 s. 16».

(AdA, reg. 78, c. 55)

Sartori, S.207 ff. (Forts.): JACOPO SANSOVINO

1549 Durante l'anno il Sansovino, per il suo bassorilievo, riscuote altre L. 186, per cui resta creditore solo di L. 1002:16.

(AdA, reg. 413, pag. 61 v.)

1551 19 agosto. Altre L. 150 al Sansovino per il bassorilievo.

(ivi, reg. 415, pag. 63 v.)

1554 6 luglio. Viene deliberato di spendere quanto necessario per la riparazione delle cupole.

«Essendo stato dato di molti denari al Sansovino per finire il quadro della capela del glorioso santo Antonio già tanto tempo nè mai è stato ordine di venire ad alcun fine per il che hano preso (i Massari) parte de andar a Venetia et per via di ragioni astringerlo che s'habbi il quadro over li suo denari.

1557 «Ducati cento et ottanta sborsati a messer Giacomo Sansovino per diversi cassieri et massari per conto dil quadro marmoreo ha da fare per l'Arca di s. Antonio:

YHS 1536 addì 7 settembre ducati	
50 auti da messer Buonzanelo da Vigonza,	duc. 50
1542 addì 29 maso ducati 6 auti da messer Bar Barisone,	duc. 6
Adì 20 avosto ducati 25 auti da el ditto,	duc. 25
1545 addì 27 marzo ducati 10 auti dal dito Barisone,	duc. 10
Addì 18 luglio (?) ducati 10 auti da messer Bar (?) Santa Uliana,	duc. 10
1549 addì 19 marzo (?) ducati 10 auti da messer Buonzanelo da Vigonza,	duc. 10
Addì 5 settembre ducati 20 auti da messer Tulio Vigonza,	duc. 20
1551 addì 3 settembre Lire 150,	duc. 24 L. 1: 4
1557 addì 18 aprile ducati 30 auti da messer Trapolino Trapolin,	duc. 30

Ducati 180 L. 1: 4

Ducati 180 et L. 1 soldi 4 fano in tutto libre mille et cento et disessette soldi 4, cioè L. 1117: 4. Non di meno per li libri dell'Arca ha havuto L. 1184 soldi 4, che sono libre sessanta de piú di questo conto».

(AdA, busta 962, polizza alla data)

1 dicembre. Quelli dell'Arca erano andati a prendere il bassorilievo dalle mani del Sansovino. Ma non vi riuscirono.

(AdA, reg. 542, pp. 21 v.-22)

14 dicembre. Notaio Luca Talamazzo. I Presidenti dell'Arca eleggono loro rappresentante Antonio dall'Orologio «ad eundum in inclita civitate Venetiarum ad accipiendum a d. Iacobo Saxovino quadrum constructum ad honorem cappelae ven. Arcae divi Antonii confessoris...».

(ASP, Notarile, B. 5027, c. 326)

1558 31 dicembre. Iacopo Sansovino, per fattura del suo quadro, sempre in lavoro, doveva avere ancora L. 666:12.

(AdA, reg. 422, pag. 207 v.)

1562 2 marzo. Girolamo Sant'Uliana scrive: «Molto magnifici sigg. presidenti et monsignori, Si atrova maestro Giacomo Sansovino nel letto amalatto, onde fui cosí gieri a trovarlo et ragionamo del negotio del quadro et dappoi ditte molte parolle si aquettò d'haver ducati 450, ma voria de prexente ducati cento et il resto al Natalle susequente dell'anno venturo et alliegga che il magnif. mess. Giovanni Antonio da Relogio mio gienero volse darli altre fiate d. cento alla mano et il resto poi quanto fusse estimatto certo tempo dappoi...

Et però che hora siatti contenti d'accomodarlo de questi ducati cento acìò se ne possi anche lui prevalere, lasandovi maxime di molti ducati che lui sè certo, quando si extimase, di serriano adjudicati, ma che per far appiacere et a vv.ss. et a me et perché molto dèssidero che quomodo.ìbet che si veda quest'opera di man sua in quella città non vol guardar ad un pocho piú, ad un

pocho meno, et qui m'ha datto un mondo di belle parolle, del che l'ho ringratiatto quant'ho saputo. V.s. veda mo di satisfarlo in darli questi cento ducati et non vogli guardar ad un pocho di discomodo suo, non havendo questo guardato al molto. Sicché mi dice haver habuti duc. 380, tanto che al Natal li avvanzerà poi ducati 70. Di che non le dirò altro inportandomi di questo al caso veridico. Et prego v.s. perdonarmi s'io sun statto tardo ad excquir questo negotio perché invero non ho potuto far prima. Con che facendo fine melli offro et dichiaro insieme con tutta la magnifica sua caxa di Venetia adì 2 marzo 1562

Par. (?) et servitor di v.s.

il Sant'Uliana».

(ASP, Notarile, t. 2458, c. 31)

17 marzo. Nella presidenza

«inter caetera proposita fuit pars huiusmodi: quibus placet quod fiat mandatum procurae in personam magnifici et excell. iuris doct. d. Iacobi de Leone ac magnif. d. Ioannis s. Uliana nunc existentis Venetiis, pro expediendo et exequendo concordio facto et concluso per ipsum magnificum co. Hier de Capitibuslistae, medio eiusdem magnif. d. Ioannis s. Uliana, cum d. Iacobo Sansovino occasione quadri marmorei de quo fit mentio in litteris eiusdem magnif. d. Ioannis scriptis praedicto co. Hieronimo ea de causa 2 instantis ac mihi notario per ipsum co. Hieronimum traditis in custodiam, quod concordium sit hoc modo videl. de dando ipsi d. Iacobo, ultra ducatos ducentum octuaginta iam per eum habitos, alios duc. centum septuaginta pro resto, videl. 50 de praesenti, 50 in mese maii prox. fut. et XXXV ad festa natalitia proxima fut. et alios XXXV ad festa paschalia resurrectionis 1563, et in reliquis cum clausolis consuetis ponant votum suum in pixide rubea, quibus non in viridi, ipsaque parte abballotata fuerunt pro VI contra 0 et sic de omnibus capta remansit».

(ivi, c. 30)

17 marzo. «Facultà datta alli signori Giacomo Leoni et Giovanni s. Uliana per spender et esequire il concordio fatto con il sig. Giacomo Sansovino scultor per fali li quadri di marmo della capella del Santo».

(AdA, reg. 182, pag. 16 v.)

17 marzo. Procura per il bassorilievo del Sansovino:

«Cum sit quod alias conventum fuerit inter agentes ven. Arcae gloriosi s. Antonii confess. de Padua ex una et d. Iacobum Sansovinum sculptorem in inclita civitate Venetiarum ex alia quod haberet facere quodam quadrum marmoreum pro precio duc. 300 et pro eo pluri quod fuerit arbitratum per q. clar. d. Iacobum Cornelio et Federicum de Priolis et hoc iam pluribus annis, et tandem quadrum ipsum Deo auxiliante reductum fuerit ad perfectionem adeo quod nil aliud restat nisi quod dictum quadrum accipiat et Paduam conducatur, sed tamen quod satisfiat dicto d. Iacobo de eo quod sit iustum et honestum, super quo precio cum difficultas oriretur tam propter id quod dictus d. Iacobus praetendebat longe plus ducatis 300, tam quia aestimatio seu arbitrium de valore dicti quadri amplius fieri non potest propter mortem dictorum clar. morum d. Iacobi Cornelii et Federici de Priolis...

adeoque futura erat non modica lis inter partes praedictas super valore dicti quadri, et desiderantes rr. et magnifici massarii eiusdem ven. Arcae ut huiusmodi differentia componeretur eum satisfactione utriusque partis onus dederunt magnifico co. Hieronimo de Capitibus-

listae uni ex ipsis deputatis et massariis praedictae ven. Arcae ut medio magn. d. Ioannis s. Uliana Venetiis iam aliquibus diebus exactis concordium aliquod honestum pertractaret. Qui tandem de consensu ipsorum rr. et magnif. massariorum, bene prius viso et considerato ipso quadro simul cum magn. et excell. iuris doct. Iacobo de Leone alio ex dictis magnif. deputatis nunc Venetiis existente, conclusit cum dicto d. Iacobo quod sibi dari debeat in toto ducati quadringentiquingenta, et cum iam ad talem computum habuerit praedictus d. Iacobus duc. ducentos octuaginta, residuum quod est de ducatis centum septuaginta sibi pro eodem debeat in his terminis vid. duc. quingenta de praesenti et duc. quingenta per totum mense maii prox. venturi, duc. triginta quinque ad festa natalitia d.n. Iesus Christi prox. fut. et reliqui ducati trigintaquinque ad festa paschalia resurrectionis d.n. Iesus Christi 1563.

Unde rr. et magn. infrascripti massarii non valentes omnes se Venetias conferre pro accipiendo dicto quadro, sponte omni meliori modo fecerunt constituerunt et solemniter ordinaverunt suos veros et legitimos nuncios commissarios et procuratores praedictum excell. d. Iacobum de Leone et magn. d. Iohannem de s. Uliana absentes ...ad faciendum instrumentum concordii iuxta tenorem superscriptum et ad solvendum dictos ducatos quingenta de praesenti et promittendum, nomine dictae ven. Arcae, de solvendo residuo in terminis superscriptis et ad accipiendum ipsum quadrum et illud conduci faciendum in hanc civitatem Paduae ut poni possit in loco deputato in capella eiusdem gloriosi sancti in ecclesia praedicta et circa praemissa etc.

R.S. th. doct. mag. Cornelius Divus minister provinciae s. Antonii r.p.d. fr. Aloisius Delphino hon. guardianus r.d. fr. Iacobus Pignata loco r.s. th. doct. mag. Iulii a Curtivo, magnif. d. Hieronimus de Obizzis, magn. co. Hier. de Capitibuslistae, exc. iur. u. doct. d. Nier. Villa syndicus dicta ven. Arcae loco exc. d. Marciantonii Genua.

Testes: d. Petrus a Patello q.d. Marciantonii de contr. burgi Omnium Sanctorum. Mag. Ioannes a Cavino q. ser. Barth. aurifex de contrata domi».

(ASP, Notarile, t. 2458, c. 32)

17 marzo. Viene approvato il contratto fatto con Iacopo Sansovino

«occasione quadri marmorei», «de dando ipsi D. Iacobo ultra ducatos ducentum octuaginta iam per eum habitos, alios ducatos centum septuaginta pro resto, videlicet quingenta de praesenti, quingenta in mense maii proxime futuro, et trigintaquinque ad festa natalitia proxime futura, et alios XXXV ad festa paschalia resurrectionis 1563 et in reliquis cum clausulis consuetis».

(AdA, reg. 3, c. 261)

20 marzo. Nella presidenza:

«proposita fuit pars tenoris infrascripti: de faciendo mandato procurae ad concordandum cum d. Iacobo Sansovino in omnibus et per omnia ut in praecedente parte diei XVII instantis in personam r.s. th. doct. magistri Cornelii Divi, ministri optime meriti provinciae s. Antonii, et hoc quia ex d.d. Iacobus de Leone superscriptus ac magn. d. Ioannes s. Uliana, in quibus factum fuerat mandatum procurae iuxta formam partis praedictae reversi sunt Paduam antequam sibi missum fuisset ipsum mandatum procurae. Qua parte, aballotata, fuerunt pro 6 contra 0 et sic capta remansit de omnibus suffragiis».

(ASP, Notarile, t. 2458, c. 33)

25 aprile. Si ottiene la legalità alla procura nella persona del fattore «per andar a tuor el quadro del Sansovino»

(AdA, reg. 546, pag. 8 v.)

Va il 5 maggio, ritorna il 6 maggio ma senza effetto.

(AdA, reg. 546, pagg. 8-10)

16 maggio. Finalmente viene concluso e firmato il contratto con il Sansovino riguardo al quadro marmoreo. Si dovette dargli subito 50 ducati, e impegnarsi a dargli 50 altri ducati durante lo stesso mese di maggio, lire 510:18 a Natale e altre 510:18 a Pasqua.

(AdA, busta 963, pag. 263)

16 maggio. I presidenti «constituunt suum verum et legitimum nuncium ...spect d. Antonium Correrium, Venetiis commorantem ...ad petendum et recipiendum a d. Iacobo Sansovino quadrum marmoreum penes illum existens in inclita civitate Venetiarum huc Paduam deferendum et in capella eiusdem gloriosi Sancti ad gloriam et honorem omnip. Dei loco suo collocandum...».

(ASP, Notarile, t. 2458, c. 35)

23 maggio. Il Sansovino per il suo bassorilievo della donna annegata doveva avere ancora L. 55:16. Invece gli viene aumentata la mercede in modo da dover avere ancora L. 967:5 in più, quindi in tutto L. 1023:1.

(AdA, reg. 426, pag. 61)

6 giugno. Si va a Venezia a prendere il bassorilievo del Sansovino.

(AdA, reg. 427, pag. 78 v.)

1563 24 dicembre. Vengono dati allo scultore Agostino Zotto della contrada di s. Prosdocimo ducati 15 per aver trasportato il quadro marmoreo del Sansovino dal Ponte Ponderoso fino alla chiesa del Santo.

(AdA, reg. 3, c. 12)

1533 «Al Sansovino sculptor per quadro et prospettive, a conto L. 954: 1

1534 Per „volto di stucco (soffitto della cappella dell'Arca fatto dal Falconetto e i suoi aiutanti), quadro et prospettive L. 2511: 6

1535 Al Sansovino et Silvio Scultori per il Quadro et altre fatture in Capella L. 1102:10

1536 A detti scultori et altri per detta Capella L. 1130

1537 Per quadri et altro come di sopra L. 320

1538 Al Sansovino a conto di quadro et altre spese in Capella L. 420

1542 Al Sansovino a conto d'un Quadro L. 191: 4

1549 Al detto a conto ut supra L. 186

1551 Al detto Sansovino ...a conto L. 150: 4

1557 Al Sansovino a conto del quadro, et per spesa di esso L. 146

1562 Al Sansovino per il quadro et spese L. 757

1563 Al Sansovino per resto d'un quadro L. 1023: 1».

(AdA, reg. 182, c. 38)

30 dicembre. Viene saldato tutto il suo credito.

(AdA, reg. 426, pag. 71)

Sartori, S.237: AGOSTINO ZOPPO

1563 30 dicembre. Agostion Zotto riceve L. 93 «per meter (averlo messo) suxo il quadro fato per il Sansuino nella capela de santo Antonio».
(AdA, reg. 426, c. 72)

Sartori, S.210 (Forts.)

1564 8 gennaio. «Quoniam mag. Augustinus sculptor de contr. s. Prosdocimi instat sibi satisfieri de eius mercede industria et expensis qua usus est et quas fecit in extrahendo ex barcha et conducendo ex ponte Ponderoso usque in ecclesiam et capellam s. Antonii quadrum marmoreum habitum a Sansovino, praetenditque bonam quantitatem denariorum ut ibi dictum fuit, offerens tamen accipere ducatos duos minus eo quod per expertos terminatum foret sibi venire quam per ritum aestimationis procedere, et quoniam, habita matura consideratione inter eosdem rr. et magn. d. massarios et informatione circa praedicta, visum est quod ducatorum quindecim de libr. 6:4 pro ducato solutio esset satisfactio honesta pro utraque parte, idcirco proposita fuit ibidem pars ...quod eidem mag. Augustino dentur ducati quindecim suprascripti pro integra satisfactione expensarum per se factarum in extractione quadri praedicti ex barcha conductione et collocatione illius in eadem capella et demum totius eius quod ipse mag. Augustinus quomodolibet praetendere ac petere posset occasione quadri praedicti... Datis et receptis suffragiis in rubea fuere reperta pro VI contra 0 et sic de omnibus capta remansit».

(ASP, Notarile, t. 2458, c. 67)

20 gennaio. «Proposita fuit pars quod pignorentur tot argenta non sacra quot sint sufficientia ad satisfaciendum d. Iacobo Sansovino, mercatori a plumbo».

(ivi, e. 69)

Nell'archivio dell'Arca ci sono i seguenti incartamenti: «Denari in più fiati sborsati a messer Giacobbo Sansovino per diversi cassieri a conto del quadro di marmo ha da scolpire, che sono libre mille et cento et ottanta-quattro soldi 4...

Depositione per giuramento di maestro Andrea Moron prottho alle fabriche pubbliche circa il stato et riparatione fa bisuogno alle cubbe et altri coperti della chiesa. Depositione con giuramento di messer Dominico dall'Abbacho et di maestro Antonio Thibaldo marangon, così mandati ambi doi per il cl.mo messer Bernardo Zorzi dignissimo podestà, circa il bisuogno da riparare le cubbe et sentinalli.

Depositione con giuramento di maestro Francesco Quatrino scultore, così ricercato per il cl.mo sig. podestà dno Nicolò da Ponte alli sigg. Procuratori sopra la chiesa di s. Marco che havessero a mandare un perito a vedere il bisuogno della chiesa del Santo et a giudicar il lavoro fatto in la cubba rinovata et per doi coperta del piombo, ove che il cl.mo messer Antonio Capello procuratore mandò il detto maestro Francesco Quatrino».

(AdA, busta 968)

Dokumente zum ersten Relief Antonio Minellis

Sartori, S.156: GIOVANNI und ANTONIO MINELLI

1501 17 giugno. I massari dell'Arca «contraxerunt et convenerunt cum m. Iohanne de Minelo lapizida, q. s. Antonii, et m. Antonio eius filio, habitantibus Padue irr contrata s. Aggate... hoc modo, videlicet quia predictus m. Iohannes et m. Antonius se obligaverunt ipsis massariis acceptantibus nomine d. Arce facere et complere pro ornamento capelle prefati gloriosissimi s. Antonii unum quadrum marmorem sculptum cum istoria miraculi d. gl. s. Antonii demonstrantem qualiter d. gl. s. Antonius esset in celebratione misse, ostendit seu demonstravit Corpus domini nostri Iesu Christi uni asine stanti genibus flexis ante d. Corpus Christi in signum adorationis cum suis figuris et prospectivis prout est pictum in capela s. Antonii et in sacrestia super armarium sculptum reliquiarum s. Antonii et hoc pro pretio in arbitrio duorum expertorum in arte casu quo ipsi massarii seu alii qui pro tempore erunt finito dicto opere non essent in concordia de pretio cum dictis m. Iohanni et Antonio...».

(ASP, Notarile, t. 3208, c. 211)

18 novembre. Al Santo «mag. Iohanne Minelo lapicida q. ser Antonii de contrata ss. Agatae et Ceciliae» e «Mag. Galeacio lapicida, filio mag. Antonii aromatarii de Mediolano, in praesentia habit. Paduae in contr. Burgi Rogatorium».

(ivi, t. 1389, c. 130)

1513 1 febbraio. «Maestro Zuane de Minello scultore de marmori».

(ivi, reg. 377, c. 8)

31 dicembre. Giovanni Minello ha scolpito: intagliato con i due sacrifici di Caino e Abele il fregio della finestra grande della cappella dell'Arca, un pezzo di cornice grande (piedi 3 e mezzo) da collocarsi fra i modiglioni nella facciata davanti, squadrato 16 modiglioni, metà della *pilla nuova* della porta di *tramontana* (l'altra metà l'ha fatta Francesco Colla), i gradini dell'altare di s. Bernardino, balaustri e colonnine in un campanile, la figura ossia statua d'un armato che fa parte del quadro della finestra.

(ivi, c. 39)

ebda., S.158

1514

28 gennaio. «Per fachini portano in gesia in la chapella una figura de marmo facta per m. Antonio de Minello, lire 0:9».

(Ada, reg. 377, c. 59)

ebda., S.159

1515 29 giugno. Notaio Sebastiano Balzan di Padova. Lo scultore Antonio Minello aveva avuto dai precedenti massari dell'Arca l'incarico «de conficiendo unum opus marmoreum, videlicet unam istoriam Sancti Antonii que vadit ad finestram que venit et ascendit ad bonam summam». Antonio domanda denari «eo quia

bonam partem huius operis fecit...». I massari chiedono ed ottengono la garanzia del padre di Antonio, Giovanni, e pagano ducati 20 d'oro.
(ivi, t. 4145, c. 405)

Sartori, S.158

1514 31 gennaio. Giovanni Minello aveva avuto L. 124 «a conto del quadro lui fa». C'è la sua firma «io Zuan de Minelo taglia pria son contento ut supra».
(ivi, c. 96)

A pagina 97 c'è una spiegazione di questo acconto: «messer Justo el mena debitor in suo libro a carte 67, in nome de suo fiolo Antonio, per fattura de la figura de lo homo armado».

ebda., S.160

1516 12 giugno. Antonio Minello consegna finito un quadro rappresentante un uomo armato perché venga collocato nella finestra. Era stato cominciato «già più anni».

(AdA, reg. 380, pag. 67)

Il primo acconto di questo bassorilievo è del 1515 (L. 124), il secondo del 13 dicembre 1516 (L. 37:4), il terzo del 24 dicembre (L. 62), un altro del 28 giugno 56 (L. 100). Questo bassorilievo per l'avanti viene designato come uomo armato da porre alla finestra.

(ivi, pag. 88 v.)

28 giugno. Antonio Minello viene mandato a Lucca a vedere e comprare «delli marmi».

(ivi, pag. 52 v.)

1 luglio. Vi abita insieme il lapicida Giovanni del barcaiolo Antonio.

(ASP, Notarile, t. 2068, c. 176)

1517 31 gennaio. «M. Antonio di Minello die havere per sua mercede et per fattura di uno quadro di marmo historiado con santo Antonio che si veste frate, posto in la capella del Santo, il quale è goffo et sta molto male».

(AdA, reg. 380, c. 89)

20 luglio. Si delibera di dare ad Antonio Minello, per il quadro della vestizione del Santo, al massimo 60 ducati, perché «sculpto satis inepte».

«MDXVII. Die vero XXmo mensis iulii.

Quia in ordinandis operibus capellae divi Antonii confessoris, non facta conventionione et pacto precii solvendi de opere ordinato seu ordinando, quandoque contigit et in futurum contingere posset maius fieri dispendium pecuniarum divi Antonii quam facto pacto et conventionione, et maxime in factione figurarum seu tabularum marmorearum figuratarum, in quarum factione et solutione ac

precio quidam massarii compromiserunt se iudicio peritorum artificum eiusdem artis, et re vera pluris expenderunt quam si prius convenissent ac terminassent precium. Congregatis omnibus massariis Arcae divi Antonii, per nos decretum est, quod de cetero nullus artifex conducere possit pro operibus dictae capellae, nisi pacto expresso et determinato inter massarios qui pro tempore erunt atque ipsum artificem. Et quoniam magister Antonius, filius magistri Ioannis Minelli lapididae, sculpsit marmoream tabulam, in qua sculpta est historia transitus divi Antonii a religione canonicorum regularium ad religionem divi Francisci, nullo unquam facto, pacto aut determinato precio cum massariis Arcae praedictae. Decretum est per dictos omnes massarios, eidem magistro Antonio Minello solvendam esse dictae tabulae factionem, precio ducatorum sexaginta ad summum. Cui precio si stare nollet, reddere teneatur Arcae praedictae lapidem marmoreum ac omnes denarios occasione huius a diversis massariis receptos, et accipiat pro se tabulam satis inepte exculptam. Atque insuper commissum est d. Marco Orsato doctore, ac dno Livio de Bassano quatenus convenire debeant ac terminare precium solvendorum dicto magistro Antonio Minello pro alia marmorea tabula quam incepit iam sculpere, sine aliqua conventionem precii. Quaeque fecerint, referant omnibus massariis, qui habeant postea deliberare quod eis visum fuerit, ad laudem etc.».

Intervengono il P. M. Lorenzo massaro, P. Francesco Bergamin guardiano e i borghesi.

(AdA, Libert Determinationum, c. 32)

Sartori, S. 158

1518 27 giugno. Giovanni Minello ha scolpito: piedi 8 e mezzo di cornice da collocare sotto i modiglioni, intagliata la stessa a ovoli e dentelli, intagliato tre modiglioni, due fregi regi uno con spoglie (militari?), l'altro con grifoni e una testa di medusa.

Doveva avere anche ducati settanta (L. 434) «per quadro uno qua è nela capella» (deve trattarsi del bassorilievo di Antonio).

(AdA, reg. 382, c. 88)

9 dicembre. Accordo fra l'Arca e Antonio Minello «per il quale il detto sig. Antonio ha tolto a far un quadro con quatro figure dentro, cioè un huomo, una donna de tutto relievo, un puttin nudo de tutto relievo, et un frate de mezo relievo, per pretio de ducati 60».

(AdA, reg. 59, c. 30 v.)

Giovanni Minello solo per circa un anno non ebbe l'ufficio di proto e ordinatore alle fabbriche, poi venne riasunto.

24 dicembre. Vengono date L. 62 di caparra a Antonio Minello «per factura de uno quadro de 4 figure». Gli vennero promesse per detto quadro L. 372. Il quadro venne «meso suso a la parte davanti». Poiché sulla facciata della cappellao dell'Arca ci sono le arcate bisogna pensare che sia stato collocato sulla parete di fondo. «Le investizon» al detto quadro collocato al suo posto verbero fatte da Giovanni Minello, padre di Antonio.

(AdA, reg. 383, c. 48)

1519 29 giugno. Viene pagato ad Antonio Minello l'ultimo acconto a saldo di detto quadro.

(ivi, c. 47 v.)

Sartori, S.127: GIANVINCENZO GRANDI

1541 15 maggio. Si delibera di far terminare dallo scultore Vincenzo (Grandi) il cantone verso l'ingresso della chiesa della cappella dell'Arca:

«Adi 15 marzo 1541.

Fo facto acordo cum m. Vicenzo scultore de finire il canton dela capela de sancto Antonio verso la reza da la base fina ala mesola inclusive cum li lavori ne mostrò nel disegno, et far la perspectiva del quadro contiguo al dicto canton. et far alcuni voltisini mancava sopra dicta prospectiva. Item far uno pezo de investison manchava al dicto quadro dredo sancto Antonio. Item lavorare in opera tutto quel che bisogna per dicte opere et per ornamento. Item per sua fadiga, sì per haver lavorà, sì per esser stato sopra la opra del dicto canton da la basa in zo in tutto in ducati cento e diese, val duc. 110 a rason de L. 6 s. 4 per ducato.

(AdA, Liber Determinationum I, c. 95)

Dokumente zum Relief Antonio Minellis und
Jacopo Sansovinos

Sartori, S.161: ANTONIO MINELLI

1520 1 giugno. Ad un atto rogato al Santo è presente «magistro Antonio de Minelo sculptore famosissimo, filio ser Iohannis habitator Paduae in contrata Sanctarum Agate et Cecilie».

(ivi, 4150, c. 221)

16 giugno. Antonio Minello s'impegna a scolpire un bassorilievo in marmo «nel quale lui ha a scolpire el miracolo de un puto resuscitado», per 240 ducati. Notaio Sebastiano Balzan.

(AdA, reg. 387, c. 5. La copia del contratto si trova a Padova nell'Archivio di Stato, t. 4150, c. 246)

Archivio dell'Arca, reg. 387, c.55

Juni 1520:

Maestro Ant.de minelo sculptore die havere per manifattura de un quadro de marmore nel quale lui ha a scolpire el miracolo de un puto resuscitado e se li die dar dinari doppo fato il modello e acceptado da li s.ss massari. de tempo in tempo secondo il lavorera. apar de man de seb.Balzan adi 16 giugno 1520 L.1488

Gonzati, Doc. XCVII

1522. Maistro Antonio de Minello sculptore die havere per manifattura de uno quadro de marmore, nel quale lui ha a scolpire el miracolo de un puto resuscitado et se li die dar denari dopo fatto il modello e acceptato per li signori massari de tempo in tempo secondo il lavorerà, apar de man de ser Sebastian Bolzan adi 16 Zugno 1520 ⁽¹⁾
— L. 1488. (Dai libri dare et havere dal 1522 al 1535)

Sartori, S.161, Auszug aus dem Vertrag Minellis
mit Bartolomeo Stampa

1522 5 maggio. Contratto del Minello con l'orefice
Bartolomeo Stampa:

Item alia declaratione et pacto expresse quod si prefato magistro Antonio et Bartholomeo videbitur res expediens in termino dictorum annorum duorum laborare et expedire quadrum Arce divi Antonii confessoris, per dictum magistrum Antonium, alias conductum, prout de dicta conductione dicti quadri dixit apparere publico instrumento manuscripto ser Sebastiani Balzani notarii,

ad quod pro maiori declaratione relacio habeatur eo modo et forma ut predictum est, omni exceptione penitus remota, omne lucrum et expense provenientes ex dicto quadro similiter dividatur equa lance inter predictas partes.

(ASP, Notarile, b. 1819, c. 213 - Notaio Alvise Bartoli)

1523

23 giugno. I Presidenti dell'Arca «viso prius, in domo mag. Antonii de Minello prefati, modello per eum facto, de conciliendis figuris super quadro ultrascripto, illum approbarunt et ulterius omnes ipsi d. massarii ex una, et idem m. Antonius ex alia, unanimiter convenerunt quod d. capserius dicte Arce non possit neque valeat dare ipsi m. Antonio denarios absque consensu omnium dominorum massariorum, seu maioris partis eorum».

(ASP, Notarile, t. 4150, c. 246)

Archivio dell'Arca, reg. 387, c. 55 (s.o.):

Adi 23 Zugno fo accepta il modelo fato per il soprascritto mo Ant. come apar in li atti de seb. balzan.

Sartori, S. 162

1523 1 luglio. Antonio Minello per il suo bassorilievo è creditore di 1355 lire.

(AdA, reg. 388, c. 53)

1524 14 gennaio. Conti del Minello con l'orefice Bartholomeo Stampa e rinnovazione del contratto di società:

«...Cum sit quod de anno 1522 die quinta maii fuisset facta quedam societas inter magistrum Bartholomeum Stampa aurificem ex una et magistrum Antonium Minello sculptorem e alia, prout de dicta societate apparet in abbreviaturis mei notarii; unde partes predictae factis et calculatis inter se rationibus, tam de lucro et expensis, quam etiam de omnibus aliis que usque in presentem diem provenit, tam occasione dicte societatis et denariis mutuatis, quam ex quacumque alia re, ratione et causa que insimul partes ipse aggere habuerunt usque in presentem diem, prius detractis omnibus detrahendis et compensatis omnibus compensandis et specialiter computatis solutionibus et denariis datis et exbursatis, per dictum magistrum Bartholomeum, tam laborantibus quam pro affictu domus, et computatis etiam ducatis quinquagintasex per dictum magistrum Antonium habitis, pro parte et ad bonum computum quadri Arce divi Antonii ex quibus ducatis 56 predictus magister Bartholomeus habuit et accepit partem unam videlicet ducatos XXVIII. Prefactus magister Antonius Minello, impresentia testium et mei notarii, agente pro se etc. confessus fuit se teneri et dare debere predicto magistro Bartholomeo Stampa, ibi presenti pro se etc., libras tercentas octuagintaseptem parvorum, pro totidem de pluribus habitis. Declarando partes ipse quod extant et sunt non-

1) Von Sartori irrthümlich als Vorgang des Jahres 1520 verbucht. Stattdessen: 23. Juni 1523

nulli laborerii qui sunt de societate et fraternitate predicta ex quibus laboreriis partes predictae facient notam inter se et cum fuerint venditi eorum precium equaliter dividetur inter ipsas partes. etc.

Sartori, S.163

1526 20 agosto. Conti dello scultore con l'orefice Bartolomeo Stampa.

«✠ Iesus Christus. Anno 1526, adì 20 austo.

Facte et diligenter calculate le raxon de la compagnia et fraternità insieme tra m. Bartolamio Stampa et m. Antonio Minello della compagnia fasta co meapar per lo instrumento fatto per messer Alvise de Bartolis de dì 14 zenaro 1524 perfìn al presente zorno, et visto tuti li dinari con li lavori venduti et quelli havuti a conto di tuti li lavori principiati da diverse persone et ogni cassa partito per mittà secondo la forma de la compagnia et etiam messo a conto li sallarii de lavoranti garzoni, spese de bacha et fiti de casse per il dito m. Bartolamio spesati et pagati ogni cassa reman saldato fino al presente zorno. Ita che el dito maestro Antonio Minello resta vero debitor del dito m. Bartolamio annullando il primo saldo fatto del 1524 edì 14 zenaro de L. 6112:11, dinotando che li diti hanno ricevuto da l'Archa de Santo Antonio L. 956:8 a conto del quadro, per fino in questo dì et etiam ha ricevuto da m. Trivixan fino in questo dì L. 217 a conto di i palla se li fa.

Item se ha ricevuto da m. Sebastian Contarini a conto de uno morto (?) e piú due altre figure se li ha fato L. 124. Item se ha ricevuto da l'Officio del sal a conto di i palla et i testa se li fa L. 124, li quali tuti danari sono sta divisi et ciaschaduno de li diti, videlicet m. Antonio Minello et m. Bartolamio Stampa ha ricevuto la sua portion.

Declarando che dal 1524 al 14 zenaro, per fino al presente zorno, sono sta compradi meyera 10 e mezzo de marmori li quali sono sta pagati per mittà, videlicet la mittà per m. Bartolamio predicto et l'altra mittà per il dito m. Antonio, li quali marmori al presente sono ne la botega apresso quelle altre piere si ritrova de la compagnia fino al dì sopradito. Et cusí hano saldato et dichiarato et rimasti d'acordo ut supra».

(ASP, Notarile, t. 1820, c. 480 - Notaio Alvise Bartoli - Foglio autografo d'una terza persona per volontà dei soci)

Stesso giorno. I due fanno convalidare dal notaio Bartoli i detti conti.

(ivi, c. 479 v.)

Dal primo luglio 1526, nessun accenno ad Antonio Minello.

Egli alla fine di maggio era creditore, per il suo bassorilievo, di L. 571:18.

(AdA, reg. 389, c. 70 v.)

1528 16 settembre. Si manda a Venezia una lettera «per el quadro del Minello».

(ivi, reg. 392, c. 89 v.)

22 settembre. Il Cancelliere bolla «l'accordo del Minello».

(ivi, c. 128)

Gonzati, Doc. XCVII (Forts.)

1528. Si ripete lo stesso, e fino a tal anno avea ricevuto per sua manifattura lire 1026 s. 6.

1528. M.^o Jacopo Sansovin die havere per fornire el quadro haveva comenzato el q. ser Zuan de Minelo ⁽²⁾.

Sartori, S.206: JACOPO SANSOVINO

1529 28 gennaio. Ai Presidenti dell'Arca «magister excellentissimus d. Iacobus Sansovinus», fiorentino, promette di terminare un quadro per 100 ducati e quel più che sembrerà ai buoni massari (?). Scrittura molto difficile. Probabilmente si tratta di finire quello del Minello.

(ASP, Notarile, B. 4159, notaio Sebastiano Balzan, c. 364)

28 gennaio. Iacopo Sansovino s'impegna a scolpire in marmo un s. Sebastiano per L. 620.

31 gennaio. Gli vengono consegnate le L. 620.

(AdA, reg. 392, pag. 78)

23 ottobre. Iacopo Sansovino s'impegna a terminare «el quadro haveva comenzato (portato molto avanti invece) el q. ser Zuan (o meglio Antonio) de Minello».

Fino al 28 gennaio 1530 il Sansovino riceve L. 302:8.

(ivi, pag. 63)

10 novembre. Giuliano da Firenze va «a Venezia a parlar a maestro Iacopo Sansovin et da questo di indrio se paga per conto dela seconda prospettiva de parola de maestro Iacobo».

(ivi, pag. 65)

«YHS addí 29 novembre 1529.

Io, Iacobo Sansovino, schultore e architetto fiorentino, ho rescuto dalli signori masari del Santo a Padova schudi dieci d'oro in oro de L. sei soldi quindeci per ciaschuno schudo, e sono per parte della opera fo per la Archa e per loro, da Bartolomeo padovano per tre littere e per fede.

È fatto questo de mia propria mano».

(AdA, Busta 962, alla data)

29 novembre. Il Sansovino riceve scudi 10 da L. 6:15.

(AdA, B. 962, f. V.)

14 giugno. Acconto di L. 100 al Sansovino per il quadro.

(AdA, reg. 396, pag. 68 v.)

20 ottobre. Notaio Alessandro Saviolo. I presidenti dell'Arca eleggono loro rappresentante Marco Cermisan «ad se componendum et raccordandum cum magistro Ioanne (sic) Sansovinio protho Clarissimorum D. Procuratorum scultore pro certo quadro facto seu faciendo pro ornamento capelle Sancti Antonii Paduae pro eo pretio et promissione prout melius ipso spectabili domino Marco Antonio Cermisano... placuerit».

(ASP, Notarile, B. 5000, c. 316)

21 dicembre. «Scritto per el quale messer Jacomo Sansovino scultore confessa haver ricevuto dal magnifico messer Piero da Lion massaro et per nome dell'Arca de s. Antonio alcuni dannati per finir il quadro che lui havca termine a finir in quatro mesi».

(AdA, reg. 59, pag. 34 v.)

1532 4 maggio. L. 155 al Sansovino per il quadro del Minello che deve finire.

(AdA, reg. 397, pag. 69)

21 maggio. «In Xto Iesu 21 de magio 1532.

Io Iacopo Sansovino schultore ho risevuto ogi, come de sopra detto dallo magnifico Pietro Dallion massaro et cassiero dell'Arca de santo Antonio, ducati cinque da L. 6 soldi 4 per ducati e quali danari mi dà per parte de finire el quadro el quale io ho da finire per le loro signorie in termine a quatro mesi prossimi a venire. Et così io Iacomo sopra ditto prometto a l'antedetto messer Pietro».

(AdA, reg. 298, c. 139 - documento originale)

Gonzati, Doc. XCVII (Forts.)

1533. D. Jac.° Sansovin architetto et protho de la illustrissima Signoria die haver per fornir il quadro comenzato per il q. M.° Zuan de Minello daccordo con li massari come lui dice — L. 620.

Sartori, S.207

1536 7 giugno. Il Sansovino riceve le ultime 128 lire e 17 soldi per resto del quadro che ha ultimato.

(ivi, pag. 49 v.)

E.Rigoni, Su uno dei quadri marmorei della cappella del Santo, Il Santo IIII/1931, zit.Ausg., S.252

1537

E adì primo [mazo] per contadi a m.o Silvio scultore per conzar el quadro e compir la prospettiva drio l'archa conb e fatore a c. 52 l. 6.

E adì xi [mazo] per contadi per lo fator a m.o Silvio scultore a c. 52 l. 6.

Sartori, S.77: unter dem Namen

SILVIO COSINI

1 maggio. Silvio Cosini ha lavorato «per conzar el quadro e compir la prospettiva drio l'Archa».

(ivi, c. 104)

Rigoni, o.c.

1537 Mazo.

[22 mazo] e per contadi per lo fator a m.o Silvio scultore a c. 52 l. 24.

Sartori, S.207: unter dem Namen

JACOPO SANSOVINO

1537 Silvio Cosini, a nome e per conto del Sansovino, «mete laier ala prospettiva a conzare el quadro drio l'altaro de messer Sancto Antonio».

(AdA, reg. 402, pag. 62 v.)

Poiché al Cosini, per conto del Sansovino, vengono date L. 36, questi per il quadro dell'annegata non rimane creditore che di L. 1514 (ossia L. 1860 - 310 - 36).

(ivi, pag. 63)

Dokumente zum Relief Giammaria Moscas
und Paolo Stellas

Sartori, S.28, GIAMBATTISTA BREGNO

1502 20 ottobre. Accordo fra i massari dell'Arca e G. B. Bregno per un quadro simile a quello di A. Lombardo, per ducati 150 d'oro.

Il Bregno è figlio di Alberto e abita a Venezia nella contrada di s. Giovanni Nuovo. Il padre suo era vecchio e impotente.

«Primo el ditto maestro Zuan Battista si promette et se obliga de far uno quadro de l'alteza et grandeza de li altri quadri li quali al presente si fano in Venetia per maestro Antonio Lombardo con tante figure de tutto rilievo et de mezo rilievo quante seran nel quadro del ditto maestro Antonio Lombardo et obligase de farlo in quella perfetion et bontà de figure che serano quelle del quadro de ditto maestro Antonio et etiam maggiore et cosí serà laudato da persone experte cercha de zo, nel qual quadro se contegna el miracolo del migliolo (= bicchiere), che fece messer santo Antonio, il qual quadro lui promette di darlo fornido alla piú longa in termine de dui anni proximi hano a vegnire scomenzando il termine nel dí presente. Ex adverso autem prefacti signori massari per nome so et per nome che è ditto di sopra promettono dar et consegnar primamente al ditto maestro Zuan Battista il marmoro per far tal quadro in dui pezi oltra de questo dar et exborsar al prefacto maestro Zuan Battista per sua mercede ducati cento e cinquanta d'oro».

Mallevadore del Bregno si fa lo scultore Sebastiano da Lugano, del q. Giacomo, abitante a Venezia nella contrada di s. Benedetto.

(AdA, reg. 182, c. 35; cfr. ASP, Notarile, t. 2835, c. 357 v.)

Sartori, S.215: SEBASTIANO da LUGANO

1502 20 ottobre. Contratto con l'Arca per la prospettiva del bassorilievo del bicchiere.

(ivi, t. 2835, c. 358)

Sartori, S.28 (Forts.): G.BREGNO

22 dicembre. L. 31 a G. B. Brioni (Bregno) di Venezia per caparra e parte di pagamento d'un quadro il cui contratto venne stipulato in atti del notaio Alvise Scoin il 20 ottobre 1502.

«Et nota come adí soprascritto (22 dicembre) el sopra scritto maestro Zuan Battista ne promesse far uno profeta come quelli do (fatti) per Zuan de Minelo et meio per precio de ducati sete...».

(AdA, reg. 369, c. 32 v.)

Era stato chiamato a Padova un artista a stimare alcuni quadri.

L'artista si chiamava Battista (Bregno?) e probabilmente i lavori da stimare erano stati eseguiti da Antonio Ferrer, Francesco da Porlezza, Francesco Cola, Martino da Bergamo, Giovanni Minello, Galeazzo da Lugano, Alessandro di Corona.

(AdA, reg. 368, c. 80 v.)

1504 1 luglio. G. B. Brioni o Bregno di Venezia non ha ancora fatto nulla, né bassorilievo (per cui aveva ottenuto L. 31 di caparra), né profeta.

(AdA, reg. 371, c. 96 v.)

1507 1 luglio. Si fornisce un pezzo di marmo a G. B. Brioni o Bregno «per far un profeta».

(ivi, reg. 372, c. 32 v.)

Nel dicembre di quell'anno, il Bregno lavorava al profeta.

(ivi, c. 48 v.)

1513 31 dicembre. G. B. Brioni o Bregno di Venezia fino a questa data non ha fatto il bassorilievo promesso. E se accanto alla promessa di far un profeta e al pezzo di marmo consegnatogli da Giovanni Minello c'è una spesa di L. 11, non ha fatto neanche il profeta, anche se si dice che l'aveva cominciato a scolpire.

(AdA, reg. 371, c. 73 v.)

Sartori, S.172: GIAMMARIA MOSCA

1520 28 aprile. I Presidenti dell'Arca «parte ex una, et magister Iohannes Maria de Padua sculptor, solitus habitare Padue in contrata sancti Michaelis, et in presentiarum habitator Venetiis super edificio altaris sancti Rochi ex alia, ad invicem ut infra convenerunt: Quia dictus magister Iohannes Maria solemniter se obligando facere promisit et sculptoris perficere unum quadrum de marmore sibi dando per dominos massarios, et super eo facere et sculptare miraculum goti domini Antonii confessoris iuxta modelum infrascriptum, cum omnibus modis et circumstantiis pertinentibus ad ipsum miraculum et ad sufficientiam pulcritudinem perfectionem et bonitatem aliorum factorum per mag. Antonium Lombardum et Tulium Lombardum. Et qui quadrus iudicandus sit cum fuerit perfectus per personas expertas, si erit eiusdem sortis et qualitatis hac tamen conventionione quod antequam prefacti d. massarii dabant dictum quadrum marmoris, debeat ipse magister Ioannes Maria facere unum modelum ea quantitate magnitudine forma et cum figuris prout in quadro marmoreo tenebatur facere ad dictum miraculum convenientibus, et in quadro predicto sculptandis. Et qui modelus perfectus videri et approbari debeat per expertos predictos, et non possit habere quadrum marmoreum neque in eo laborare possit nisi prius fuerit approbatus ipse modelus ad eo conficiendus. Quo tamen viso et approbato per expertos et non ante teneantur dicti d. massarii consignare ipsi magistro Io. Baptiste (sic) dictum quadrum marmoreum et in eo laborare et sculptare figuras et alia spectantia et requirantia ad dictum miraculum goti divi Antonii ut supra. Et illud ad similitudinem dicti modeli approbati perficere et complere. Et qui quadrus completus ut supra debeat iudicari et videri per expertos et in arte perfectissimos, et si non fuerit iudicatum pro bono sufficienti et idoneo, non

teneatur d. massarii neque astringi possint ad solvendum ipsi magistro Ioanni Marie dictam suam mercedem seu aliquid pro sua mercede. Imo ipse teneatur solvere dictis dominis massariis ipsum marmorem, si non fuerit dictum opus ad similitudinem dicti modeli prius approbati per expertos ut supra. Et facto et approbato et laudato ipso quadro pro sufficienti ut supra ipsoque perfecto teneantur et ita ipsi domini massarii per se ac successores etc. promiserunt ipsi m. Ioanne Marie solvere illud opus prout inter se fuerint concordēs. Et casu quo non essent concordēs de pretio et mercede dicti m. Ioanni Marie tunc teneantur solvere illud opus pro ducatis duobus minus eo pretio seu mercede quam aliis sculptoribus dabunt d. massarii pro aliis quadris...». (ASP, Not. file, t. 4150, c. 184 e/o 185 - notaio Sebastiano Balzan)

Stesso giorno. Giammaria Mosca s'impegna a fare un bassorilievo in marmo «nel qual lui ha a fare el miracolo del gotto», per due ducati meno degli altri.

(AdA, reg. 387, c. 55)

Gonzati, Doc. C

Maistro Zuan Maria da Padua sculptor die haver per manifatura di un quadro in marmore nel quale lui ha a fare el miracolo del gotto de mess. sancto Antonio. e dinari li deve esser dati dopo fatto il modello de tempo in tempo secondo il lavorerà appar de man de ser Sebastian Balzan adi 28 Aprile 1520 — L. 1227 s. 12.

(Dai libri dare ed avere 1520-1529)

Sartori, S.172 (Forts.)

15 maggio. «Quia alias sub die vigesimo octavo aprilis proxime decursi factum fuit certum instrumentum concordii circha confecionem unius quadri in capella s. Antonii confessoris, Paduae, in quo contineatur miraculum goti divi Antonii inter clarissimos d. Deputatos circha regimen dicte Arce ex una et m. Io. Mariam de Padua sculptorem ex alia cum modis pactis et condicionibus prout continetur in instrumento manu ser Sebastiani de Balzanis notarii paduani... Et quia de pretio non fuerat tunc inter dictas partes conclusum, qua propter in presentiarum... deputati ad regimen bonorum et fabrice Arce divi Antonii... ex una et dictus m. Io. Maria ex alia insimul convenerunt et concluderunt merchatum circha confecionem dicti quadri... hoc modo videlicet quod preffactus m. Io. Maria pro eius mercede habere debeat pro dicto quadro ducatos centum nonaginta octo auri exceptione remota et ita dictus m. Io. Maria contentus remansit de dicto pretio pro eius mercede et promisit predictis clarissimis d. deputatis dictum quadrum facere et perficere com pactis, modis et condicionibus prout continetur in instrumento antedicto...».

(ASP, Notarile, t. 2714, c. 239)

Stesso giorno. L'Arca s'accorda con Giammaria Mosca per L. 1227:12.

(AdA, reg. 387, c. 55)

1523 1 luglio. A questa data, Giammaria Mosca è creditore di L. 1227:12.

3 novembre. A questa data è creditore di solo L. 731:8. (AdA, reg. 388, c. 53)

18 dicembre. A Giammaria di Padova vengono assegnati i marmi anche per la prospettiva.

(ivi, c. 88)

1524 30 gennaio. «Mag. Ioannes Maria sculptor q. ser Mathaei habitator Paduae in contracta s. Firmi est verus et liquidus debitor mag. Iacobi Ivani cerdonis ...de libris sexaginta octo denariorum parvorum occasione mastelorum triginta vini...».

(ASP, Notarile, t. 1823, c. 335 v.)

30 giugno. Lo scultore Giammaria di Padova conduce il suo bassorilievo in casa del cav. Zacco.

(AdA, reg. 388, c. 99)

23 luglio. Giorni addietro aveva promesso di consegnare all'orefice Bartolomeo, per ducati 28, sette figure intere e due mezzi angeli di creta cotta. A questo scopo aveva già avuto 14 ducati. Non avendo però fatto il lavoro, lo scultore milanese Nicolò da Corte, suo compagno di bottega, promette di fare lui tale lavoro e di avere i rimanenti quattordici ducati.

(ASP, Notarile, t. 2066, c. 166 - Notaio Massimo Massimi)

1527 Gennaio. Lo scultore Giammaria lavorava in una bottega nel chiostro del Paradiso.

(AdA, reg. 389, c. 195 v.)

28 giugno. Dal 1 gennaio 1527 a questa data lo scultore Giammaria riceve dall'Arca L. 319:10.

(ivi, c. 140 v.)

3 agosto. Lo scultore Giammaria «fa el quadro del Goto».

31 dicembre. Dall'agosto a questa data riceve L. 295:14.

(AdA, reg. 391, c. 68 v.)

1528 28 gennaio. Poiché gli altri scultori, per altri quadri simili, vengono a ricevere ducati 250 e il Mosca ne deve avere due meno degli altri, alla somma di L. 1227:12 (corrispondente a 198 ducati) vengono aggiunte altre 310 lire.

(AdA, reg. 393, c. 3)

31 dicembre. Durante l'anno lo scultore Giammaria Mosca per il bassorilievo del bicchiere riceve L. 545:.

(ivi, reg. 392, pag. 75 v.)

1529 30 gennaio. Ai Presidenti dell'Arca «magister Ioannes Maria Moscha, q. Moscha, sculptor excellentissimus, de contrata Puthei Vace, facere promisit prospectivam super suum quadrum pro precio datum fuit aliis».

Fra i testimoni c'è «magister Antonius Minelus sculptor, q. ser Iohannis».

(ASP, Notarile, t. 4159, c. 364 v.)

2 aprile. Lo scultore Giammaria Mosca dice di «voler andar a Venezia per menar un compagno per fornir el quadro (del bicchiere) per santo Antonio».

(AdA, reg. 394, pag. 61 v.)

Gonzati, Doc. C (Forts.)

2 aprile 1529. (sotto la partita del m.º Zuan Maria da Padoa) contati per andare a Venezia per menare un compagno per fornire el quadro del gotto per s.º Antonio
— L. 15.

Sartori, S.173 (Forts.)

Il 3 aprile riceve un ultimo acconto. In tutto l'anno
L. 73:14.

(ivi)

Poi il Giammaria non compare più e non finisce il basorilievo che era quasi ultimato. Deve aver fatto con i massari dell'Arca una lite tremenda.

Sartori, S.206: unter dem Namen

JACOPO SANSOVINO

26 aprile. «Maestro Piero Paolo (Stella) scultore, die haver per el fornir del quadro dal gotto za comenzado (era quasi finito) per maestro Zuan Maria scultor» la determinazione del prezzo viene lasciata a Iacopo Sansovino.

25 settembre. Il Sansovino stabilisce detto prezzo in
L. 248:4.

Gonzati, Doc. C (Forts.)

M.^o Piero Paulo scultore diè havere per il fornire del quadro del gotto za comenzado per m.^o Zuan Maria scultore, cusi fatto l'accordo de volontà de li massari li quali remeseno a mess. Jac.^o Sansovin quello che poteva ditto m.^o Paulo meritare e lui per una sua lettera del dì 25 settembre 1529 ne fese intendere che se li dovesse dare lire dosento e quaranta otto, et cusi l'ò fatto creditore de ditta suma la qual è —
L. 248 s. 4.

(Nella contrascritta faccia)

M.^o Pietro Paulo scultore die dare adi 26 avril per tanti li contò per mio nome (di Battista Bonfio cassiere) messer Jac.^o Sansovin, quando lui venne a Padoa a lavorare e fornire el quadro del gotto.

(Segue in varii accontamenti il saldo di lire 248 s. 4)

M.^o Giulian fiorentino (non fornasio, come ha qualche Guida) die havere per il fare la prospetiva del quadro del gotto, la quale lui ha fornita e posta al suo luogo in la cappella del glorioso santo Antonio.

(Nella contrascritta pagina ci sono i varii pagamenti per la prospetiva)

Sartori, S.206 (Forts.): unter dem Namen

JACOPO SANSOVINO

30 aprile. Lo Stella va a Venezia «per trovar un garzon lo aidasse».

26 agosto. Il quadro è già terminato perché un operaio lo frega.

(AdA, reg. 394, pag. 64)

Dokumente zum Relief Giovanni Dentones
und Silvio Cosinis

Sartori, S.28: LORENZO BREGNO

1520

Lorenzo Bregon del q. Alberto 1)
s'impegna a fare un bassorilievo in marmo «nel quale
lui ha a fare el miracolo de un cavaliere che amava sua
mogliere» per prezzo di L. 1550. A questa data, nono-
stante che abbia avuto a suo tempo il marmo, «non ha
anchora principià a lavorar».
(AdA, reg. 387, c. 54)

- 1) Der Vermerk im "Libro" datiert vom Juni 1520,
nicht von 1516, wie es in den "Documenti"
Sartoris heißt. Er enthält kapp zusammen-
gefaßt den entsprechenden Vertragstext vom
16. Juni 1516, der uns direkt nicht überliefert
ist.

Sartori, S.29 (Forts.): LORENZO BREGNO

1520 16 giugno. I Presidenti dell'Arca e G. B. Lion
«interveniens nomine et vice famosissimi sculptoris ma-
gistri Brignon, q. ser Alberti, habitatoris Veneciis in
confinio Sancti Zani Novi... ad invicem ut infra conven-
nerunt et paciscerunt... quia prefactus spect. d. Ioannes
Baptista dicto nomine sponte dixit et confessus fuit pre-
fatum m. Laurentium habuisse et penes se habere a pre-
fatis dominis massariis, nomine dicte Arce, unum qua-
drum marmoreum extimatum et apreciatum inter ipsas
partes concorditer ducatum vigintiocto... In quo quid-
em quadro teneatur dictus magister Laurentius et ita
ipse spect. d. Io. Baptista suo nomine promisit sculpta-
re et perficere miraculum divi Antonii confessoris pre-
dicti sive istoriam equitis occidentis eius uxorem cum
tot figuris quot sunt in quadro alias facto per q.m. An-
tonium Lombardum posito in dicta capella prefacte
Arce, et aliis circumstantiis convenientibus ipsi mira-
culo ad sufficientiam pulchritudinem et perfectionem et
bontatem iuxta alias laudabiles et famosissimas operas
magistri Tulli Lombardi et aliorum famosissimorum
sculptorum facientium alios quadros et potius in melio-
rando. Et si culpa vel negligentia aut defectu dicti m.
Laurentii dictus quadrus marmoreus devastabitur, et si
non fecerint et scilptaverit in eo operam prout sperant
se facturum in meliorando et laudabiliter aliis, eo tunc
teneatur dictus m. Laurentius ipsum quadrum solvere
pro dictis ducatis 28. E converso autem prefacti reve-
rendi patres et spect. domini massarii nomine dicte
Arce dare et solvere promiserunt ipsi m. Laurentio pro
eius mercede et pro dicto opere et quadro reducto in
perfectione ut supra ducatos ducentos quinquaginta au-
ri... Ex quo quidem pretio seu ducatis ducentis quin-
quaginta dicti d. deputati exbursare debeant de tempore
in tempus partem ipsius et ratam prout eis videbitur
ipsum m. Laurentium mereri secundum opus seu la-
borem in eo quadro factum. Et ipso perfecto ut supra
habeat dictos suos ducatos ducentos quinquaginta in-
tegraliter...».

29 giugno. «Magister Laurentius Brignon sculptor famosissimus» ratifica il contratto.

(ASP, Notarile, t. 4150, c. 245 - Notaio Seb. Balzan)

1 luglio. Pietro Curto da Carrara ha consegnato, a nome dell'Arca, un pezzo di marmo da storie allo scultore Pietro, un altro a Lorenzo Bregnon, ha condotto a Padova «un quadro grande con la so zonta el quadro da la finestra e pezi 28 de architravi e cornixe e una zonta in tuto pezi n. 28».

(AdA, reg. 384, p. 47)

Sartori, S.205: GIOVANNI DENTONE

1524 Agosto. Lo scultore Giovanni da Milano (detto Dentone) s'impegna a scolpire un bassorilievo nel quale sia rappresentato un miracolo (il cavaliere che uccide la moglie per gelosia e s. Antonio che la risuscita).
(AdA, reg. 389, c. 71 e/o reg. 393, c. 6)

Erice Rigoni, Su uno dei quadri marmorei della cappella del Santo, Il Santo III/1931, S.245 ff.- Doc. I - IV:

I

Accordo tra la Ven. Arca e Giovanni de Rubino per l'esecuzione di un quadro marmoreo rappresentante il miracolo di S. Antonio, che risana una donna ferita (1524).

ANP., Lib. 26 Instr., not. Sebastiano Balzan, f. 380.

1524, Jnd. XII, die veneris 9 Septembris, Padue jn Sacratio Sacristie sancti Antonij Confessoris.

Reverendi sacre pagine professores domini magistri Antonius a Curte guardianus et Antonius a Sancto Firmo ordinis minorum conventualium, Mag. cus eques dominus Hieronimus de Zachis, nobiles cives Padue domini Petrus de Barbobus Capserius et Robertus Papafava hon. Deputati ad regimen bonorum et fabrice ac massarij et gubernatores Arce divi Antonij Confessoris de Padua per se ac nomine et vice dicte Arce parte ex una, et magister Joannes de Rubim quondam Antonij habitator Padue in contrata sancti Micaelis sculptor parte ex alia ad jnvicem ut infra convenerunt et pacifecerunt quia prefacti Rev. d. Patres et sp. d. Massarij dare et consignare promiserunt ipsi m.o Joanni unum quadrum marmoreum extimatum et apreciatum jnter ipsas partes concorditer ducatorum viginti octo, et jllum in domo sua consignare et jn presentia extat Venecijs et est dicte Arce, jn quo quidem quadro teneatur dictus m. Joannes et jta promisit sculptare et perficere miraculum divi Antonij Confessoris predicti sive historiam equitis occidentis eius uxorem, cum tot figuris quot sunt in quadro alias facto per quondam m. Antonium Lombardum posito in dicta capella prefacte Arce et alijs circumstantijs convenientibus ipsi miraculo, ad suficientiam, pulchritudinem, perfectionem et bonitatem juxta alias laudabiles et famosissimas operas magistri Tulij Lombardi et aliorum famosissimorum sculptorum etc.

E converso autem prefacti Rev. d. Patres et sp. d. Massarij nomine dicte Arce dare et solvere promiserunt ipsi m.o Joanni pro eius mercede et pro dicto opere et quadro reducto jn perfectionem ut supra ducatos ducentos quinquaginta auri ad rationem tantum libr. sex et sol. quatuor pro quoque ducato.

Nuovi patti tra la Ven. Arca e Giovanni de Rubino (1529).

Ibid., f. 380 v.

1529, Jnd. 2^a, die lune X mensis Maij.

Ibique nobilis vir d. Baptista Bonfio capserius et massarius hon. deputatus ad Archam sancti Antonij Confessoris de Padua interveniens nomine suo ac vice et nomine Rev. d. Patrum et sp. d. aliorum Deputatorum collegarum suorum absentium a quibus dixit habere comissionem ad infrascripta peragenda ex una et dictus m. Joannes sculptor ex altera, devenientes ad novas conventiones ut infra convenerunt quia prefactus nob. d. Baptista et college cognoscentes re vera dictus m. Joannes non posse laborare in quadro ultrascripto stante penuria temporis nisi sibi subveniatur de denarijs, ideo ipse d. Baptista nomine suo et quibus supra nomine dicte Arce dare et solvere promisit dicto m.o Joanni presenti ducatos quinque auri in ratione l. 6 s. 4 pro quoque ducato in mense presenti Maij. Remanentibus tamen omnibus alijs pactis et obligationibus contentis in ipso instrumento firmis et validis, promittentes etc. sub obligatione.

Sartori, S.205 (Forts.): GIOVANNI DENTONE

1529 22 maggio. Vengono pagate L. 39:15 a Giovanni (Dentone), domiciliato a s. Michele, per il quadro dell'uomo geloso che uccide la moglie.
(AdA, reg. 394, c. 62 v.)

1530 1 febbraio. Giovanni Rubino, detto Dentone «sta a s. Michele», viene posto come debitore di L. 39:15, che aveva avuto per il quadro allegatogli, «il quale lui non ha potuto far per esser morto».

(ivi reg. 395 c. 71)

Rigoni, o.c., S.240. Anm.6-7

6. Ibid., *Libro de la intrada e spesa, a. 1530-1531*, n° 395, f. 73: «Maistro Zuane contrascrito [m. Zuane sculptore sta a s. Michiele] diè haver per tanto che luij diè esser posto debitore per el mio successor fin chè si delibererà altro del quadro il quale luij non ha potuto far per esser morto, l. 39 s. 15».

29. Juni

1534

7. ANP., *Lib. 26 Instr.*, not. Sebastiano Balzan, f. 381: «1534, Jnd. 7, die lune 29 junij, in Sacristia Ecclesie S. Antonij Confessoris. Quia per mortem infrascripti m. Joannis de Rubim sculptoris quadrus marmoreus ultrascriptus non fuit perfectus sed solum facta fuerunt quaedam oppera sua propter quod volentes et intendentes Rev. d. Patres et sp. d. Massarij facere perficere ipsum opus consensum, procuram et comissionem ac licentiam dederunt infrascripto nobili d. Joanni qui possit se convenire cum m. Marco fratre dicti q.m m. Joannis de Rubim, quia dederunt amplam libertatem nobili d. Joanni de Sancta Uliana uni ex dictis Massarijs qui habeat facere computum cum dicto m. Marco de opere suo, et eidem dare et solvere pro sua mercede id quod sibi videbitur conveniens, et dictum quadrum conducere in Paradiso dicti conventus, in quo loco laboratur de talli opere. Et quo conducto illud dare probo viro ser Silvio q.m ser Joannis de Chiaparello florentino sculptore perfectissimo etc.».

1. ANP., *Lib. 26 Instr.*, not. Sebastiano Balzan, f. 381: «[1534, Jnd. 7, die lune 29 junij] Insuper prefactus nob. d. Joannes de Sancta Uliana vigore libertatis sibi comisse ex una et nomine dicte Arce et dictus m. Marcus frater et heres dicti q.m m. Joannis de Rubim ex altera ad invicem ut infra convenerunt inter se quod pro omni et toto eo quod ipse m. Marcus dicto nomine tam pro modello facto quam pro opere posito per dictum q.m m. Joannem in dicto marmore habeat ducatos quadraginta quinque auri in ratione l. 6 s. 4 pro quoque ducato, in quibus ducatis 45 comprehendantur et comprehendi debeant omnes denarii quam res quas habuit dictus q.m m. Joannes et dictus Marcus ad dictum computum etc.» e doc. III.

E. Rigoni, o. c., S. 246 (Forts.):

Convenzione tra la Ven. Arca e Silvio Cosini da Cepperello per la continuazione e compimento del quadro marmoreo, già allegato al Rubino (1534).

Ibid., f. 378.

1534, Ind. 7, die mercurij primo mensis Julij, Padue in studio domus habitationis infrascripti d. Joannis in contrata pontis curvati.

Quia per mortem quondam m. i. Joannis de Rubim quondam Antonij habitatoris Padue in contrata s. Micaelis cui per sp. D. Massarios et deputatos ad Archam Sancti Antonij Confessoris de Padua datum fuerit unus quadrus marmoreus, in quo sculptare debebat miraculum sive hystoriam equitis occidentis uxorem cum solutione ducatorum 250 et ad suficientiam ac potius immeliorando et ut latius constaret instrumento rogato per me notarium sub die 9 septembris 1524 dictum opus imperfectum remansit; et volentes Rev. d. pater et sp. d. massarij moderni dictum opus perfici facere facta prius conventionem per prefatum et infrascriptum d. Joannem de Sancta Uliana cum m. o. Marco fratre q. m. i. Joannis ut constaret instrumentum rogato per me notarium die 29 Junij proxime preteriti ex licentia habita a sp. d. massarijs cum m. o. Marco fratre dicti q. m. i. Joannis pro eo quod in ipsi laboravit dictus q. m. Joannes, cum hoc habendum dictum quadrum sit (*sic*) imperfectum licentiam dederunt nobili q. Joanni de Sancta Uliana uni ex ipsis sp. d. massarijs quod se concordare et convenire possit cum probro viro ser Silvio quondam ser Joannis de Chiaparelo florentino Padue in presentia habitatore in contrata Buxenelli sculptore famosissimo; et ut latius constaret instrumento rogato per me notarium sub die 29 Junij proxime elapsi. Ea propter volens et intendens prefatus d. Joannes sibi commissam executionem mandare nomine dicte Arce ex una et dictus ser Silvius ex altera parte ex altera ad invicem ut infra convenerunt quia dictus d. Joannes dicto nomine dat et concedit ad libitum dicti ser Silvij dictum quadrum marmoreum existentem in loco vocato Paradisso in cospectu ventu S. Antonij super quo ad suum libitum possit et valeat laborare et dictus ser Silvius solemniter se obligando promisit super eo laborare et sculptare pro ut in dicto instrumento rogato per me notarium cum dicto q. m. o. Joanne quod ad sui claram intelligentiam lecturam et vulgarizatum fuit, et in omnibus ut in eo. Et versa vice prefatus d. Joannes dicto nomine dare et solvere promisit dicto m. o. Silvio presenti ducatos ducentos quinque auri in ratione l. 6 s. 4 pro quolibet ducato, qui sunt pro resto ducatorum 250 ut in dicto instrumento quia alios 45 ducatos habuit dictus m. r. Joannes dum viveret partim et partim dictus m. r. Marcus eius frater et heres. Ad exbursationem quorum ducatorum 205 teneatur dicta Archa singulis dicti massarij ad dandum dicto m. o. Silvio in ratione ducatorum decem singulo mense incipiendo in mense Julij si in eo laboraverit, si vero non ad rationem pro ut fecerit operam suam et laboraverit in eo, et sic ad rationem de tempore in tempus pro ut laboraverit habito semper per respectu in ratione ducatorum 10 singulo mense et ratione mensis; submitiendo se dictus m. r. Silvius omnibus pactis et conventionibus de quibus in pre-allegato instrumento rogato per me notarium inter dictam Archam et dictum q. m. Joannem.

1536, Ind. 9, die sabati 19 mensis februarii, Padue in communis juris palacio ad officium Sigilli.

Nobilis d. Bonzanelus de Vigontia capserius Arce Sancti Antonij suprascripti in executione suprascripti instrumenti re vera et actualiter in presentia testium et mei notarij exbursavit et numeravit ultrascripto Silvio presenti etc. ducatos quinquaginta auri in ratione l. 6 s. 4 pro quolibet ducato inter monetis venetis. Et de quibus fecit ipse ser Silvius dicto d. Bonzanelo dicto nomine pactum, finem et remissionem etc.

Pagamenti fatti al Cosini e altre spese per collocare il quadro
marmoreo a posto (1534-1537).

ARCHIVIO VEN. ARCA DEL SANTO, *Libro de la intrada e spesa de la fabrica de m.
S. Antonio, a. 1534-1535, n° 399.*

f. 48.

m.o Silvio fiorentino die' haver per lavorar al volto dela chapella
de stucho et guadagna al mese scudi n° otto dorro jn orro cioè
L. 54 come apar per patto facto con il mio precessore messer Fran-
cesco Alvarotto il qual està saldà di sui lavori adì 16 fevvero 1534
et val dal ditto giorno jn qua per suo salario al mese videlicet L. 54

m.o Silvio soprascripto die' haver per lavorar al quadro che si
ha hauto da m.o Marcho tagiapria jn questo a c. 60 ducati ducento
finito che stia bene con patto di darli ducati diece al mese jn fin
chel sia finito et poi pagarlo del tuto; come mi credo ne sia stà
facto jnstrumento che più difusamente ne diè parlare.

(a riscontro) 1534 adì 8 febraro il contrascritto [m.o Silvio
fiorentino] die' dar per tanti contadi dal fattore. (Le partite vanno
fino al 30 dicembre) L. 377 s. 18

Nota che di tuta la suprascripta suma videlicet de L. 377 s. 18
se ne diè sottrar fora L. 216 le qual deno andar a conto de m.o
Silvio per mesi 4 per lavorar di stucho alla chapella de S. Antonio
comenzando da mezo febraro 1534 in fina a meso zugno a L. 54
al mese come sta il suo patto cum nui, il resto poi delle dette L. 377
s. 18 che sono L. 161 s. 18 deno andar a suo conto per lavorar
al quadro tolto per m.o Marcho tagiapria jn questo a c. 60.

f. 60.

M.o Marcho tagiapria de' haver per conto dun zerto quadro che
adeso lavora m.o Silvio scultore del qual quadro messer Zuane
S. Uliana promise far li sui conti al ditto m.o Marcho che cusi fu
determinato fra nui masari et si presume chel ditto m.o marchio
debìa haver da ducati dieze in dodeze.

Sartori, S.76: SILVIO COSINI

1535 1 febbraio. Silvio Cosini non aveva ancora
incominciato a scolpire il bassorilievo. Il contratto con
l'Arca venne rogato dal notaio Giannantonio Mazzocco.
(AdA, reg. 400, c. 63)

Rigoni, S.248 ff. (Forts.)

Ibid., *Libro de la intrada e spesa, a. 1535-1536, n° 400.*

f. 47.

m.o Silvio fiorentino scultore de' haver per far un quadro tolto
da m.o Marco tagiapria tratto dal Libro de messer Julio Zabarella
a c. 48 L. 1240

e de' haver per tanti da esser porta creditore per il mio sucsessore
per resto del quadro L. 495 s. 10.

(a riscontro) m.o Silvio contrascritto die' dare per tanti li contò
messer Julio Zabarella apar in lo suo Libro a c. 48 L. 161 s. 18,
e de' dar adì 15 marzo per tanti contadi per il fattore a conto

del quadro lui lavora	1. 62
e de' dar-adì 6 aprile per tanti contadi	1. 74 s. 8
e de' dar adì 23 aprile per tanti contadi	1. 3
e de' dar adì 28 dito per tanti contadi	1. 12
e de' dar adì 8 mazo per tanti contadi	1. 50
e de' dar adì 15 zugno per tanti contadi	1. 100
e de' dar adì 14 auosto per tanti contadi	1. 78

e de' dar adi 18 settembre per tanti contadi	1.	18
e de' dar adi 28 dito per tanti contadi	1.	20
e de' dar adi 19 otore per tanti contadi	1.	13
e de' dar adi 23 dito per contadi	1.	13
e de' dar adi 6 novembre per tanti contadi	1.	13 s. 10
e de' dar adi 16 dito per contadi	1.	62
e de' dar adi p. ^o dec. per tanti contadi a m.o Iac. Sansoin per suo nome	1.	45
e de' dar adi 2 dito per tanti contadi a lui	1.	9
e de' dar adi 17 dec. per tanti contadi	1.	13 s. 10
e de' dar adi p. ^o zenaro 1536 per contadi	1.	7 s. 4

Sartori, S.76: SILVIO COSINI

1536 1 gennaio. Silvio Cosini, come acconto del bassorilievo, ha già ricevuto L. 765:10.
(ivi, c. 46 v.)

19 febbraio. Silvio Cosini, per il quadro, riceve L. 310, rimanendo ancora creditore di L. 185:10.
(ivi, reg. 401, c. 48 v.)

Rigoni, o.c., S.249/50

Ibid., *Libro de la intrada e spesa*, a. 1536-1537, n° 401.

f. 49.

m.o Silvio fiorentino schultore die' haver per resto del fare del uno quadro tolto de m.o Marcho tagiapria trato dal Libro de messer Lorenzo da Noale a c. 47 L. 495 s. 10.

(a riscontro) m.o Silvio contrascritto de' dare adi 19 feeveraro 1536 quali giè contiè mi como apar per man de ser Bastian Balzano nodaro in questo zorno c. 100 L. 310.

E die' dare per tanti chel die' eser fato crededore per el mio susesor L. 185 s. 10.

f. 62.

el 4 feeveraro [1536] per chiodi n. 14 de pio de spana per tirare suso el quadro de m.o Silvio da m.o Carlo favero a s. 4 la liera tolse ser Jacomo Pesin fator in questo a c. 100 L. 1 s. -.

f. 63.

adi 4 feeveraro per 4 legni retondi per meter soto el quadro de m.o Silvio per condurlo in la capela tolto dal Monecho tolse ser Jacomo Pesin fator questo c. 100 l. - s. 12.

f. 64.

adi 4 feeveraro per doe opere portà via el calsinaso e le prie feate al romper del meter el quadro fo per dui zorni a s. 12 luno al zorno pagò ser Iacomo Pesin fator in questo a c. 100 L. 2 s. 8.

f. 65.

m.o Bartolomeo contrascritto [da Citadela murar] de' dare adi 6 feeveraro a conto del meter suso del quadro giè contò ser Jac. Pesin fator in questo a c. 100 L. 6.

Ibid., *Libro de la intrada e spesa*, a. 1537-1538, n° 402.

f. 49.

m. Silvio fiorentino schultore de' haver per resto de fare uno quadro tolto da m.o Marco tagiapria trato dal libro de messer Bonzanelo da Vigonza mio precessore per suo resto a c. 49 l. 185 s. 10.

(a riscontro) m.o Silvio contrascritto de' dar per haver revisto el suo conto non dovea haver l. 47 s. 12

e de' dar per tanti li contò Zuan Piero Frassetto a c. 112 l. 63 s. 10

e de' dar per saldo de questo porto avanti in haver in questo a c. 62 l. 74 s. 8.

Dokumente zum Relief Danese Cattaneos
und Girolamo Campagnas

E. Rigoni, Su uno dei quadri marmorei della
cappella del Santo, Il Santo III/1931, S.250 ff.
Dokument VI:

Convenzione tra la ven. Arca e Silvio Cosini per l'esecuzione
di un quadro marmoreo, raffigurante il miracolo di S. Antonio
che libera un'indemoniata (1536).

ANP., Lib. 4 *Extens.*, not. Gio. Maria Mazzocchi, a. 1530-1538, f. 294.

Eodem millesimo indictione die ac loco [1536, gennaio 21].

Cum habitum fuerit quod sit colloquium inter Rev. Patres ac spect. nobiles patavos Massarios deputatos ad Arcam divi Antonij Confessoris infra nominatos de fieri faciendo unum quadrum unius mulieris a demone vexate, et miraculose a divo Antonio liberate in lapide vivo sculptum iuxta miraculum illud divi Antonij prelibatj, et tandem conclusum fuerit de opere ipso peragendo cum magistro Silvio q.m. Johannis de Ceparello pisano sculptore modo et conditione infrascriptis. Voluerunt partes ipse de premissis ac infrascriptis fieri publicum documentum pro declaratione veritatis in hunc qui sequitur modum sese componentes. Quia prefatus magister Silvius promisit Rev.do patri ministro magistro Martino Tarvisino, Ven. patribus et magistris Alovio Pignata guardiano et Antonio Cavatia ordinis divi Antonij, nec non spectralibus D. Francisco Papafava legum doctori, Laurentio de Novale capserio et Alexandro Docto omnibus predictis massarijs et intervenientibus pro dicta Arca ac eius nomine stipulantibus die XII februarii proxime venturj conferre se ad locum ubi lapides idonej ad opus predictum habentur et ibi comparare et conducere in hanc civitatem ad locum conventus predictj unum lapidem idoneum, in quo quadrum ipsum ad perfectionem iuxta miraculum Divi Antonij sculpi possit omnibus eiusdem magistri Silvii expensis, ducatis tamen duodecim dicta die XII februarij ex hac causa expensarum sibi prius exhibendis, ipsumque lapidem sic ut supra conductum omni adhibita cura et diligentia sculpendo laborare et continuando reducere quadrum ipsum ad laudabilem perfectionem iuxta miraculum predictum. E converso, autem prefati R.di Patres ac nobiles hon. Massarij et intervenientes nomine dicte Arce se et successores ac bona dicte Arce obligantes convenerunt et promiserunt eidem magistro Silvio presenti et stipulanti quam primum dictum lapidem in hunc locum conduxerit sibi solvere modo et forma pro ut et quemadmodum alij consimiles lapides hac de causa comparati satisfacti fuere, et pro mercede et premio totius operis predicti usque ad perfectionem reducendi eidem magistro Silvio dare et solvere ducatos ducentos et quinquaginta auri in valore l. VI s. IIII pro ducato. Et ad eorum bonum computum singulo quoque mense quo opus ipsum continuabit, dare et solvere sibi ducatos decem ut idem magister Silvius in ea temporis brevitate qua fieri poterit opus ipsum ad perfectionem reducere valeat. Hac addita conditione quod si finito opere idem magister Silvius pro ingenio et industria in hac re impendenda fecerit tale quadrum, quod comendatum cedat ad honorem et decus dicte Arce Massarij pro tempore existentes possint eidem magistro Silvio augere premium ducatorum quinquaginta ultra predictos ducatos ducentos quinquaginta. Ceterum si e contrario res ipsa non succederet ad vota opusque ipsum nec laude nec honore dignum appareret tunc quod eo casu dictj massarij possint dictum quadrum extimare facere per peritos, et iuxta eius estimationem satisfacere teneantur ipsi magistro Silvio mercedem et premium predictis in aliquo non obstantibus etc.

Rigoni, ebda., Dokument VI:

Pagamento per l'acquisto del marmo per il quadro commesso al Cosini nel 1536 e da lui non eseguito e altri pagamenti fatti all'artista (1536-1537).

ARCHIVIO VEN. ARCA DEL SANTO, *Libro de la intrada e spesa, a. 1536-1537, n° 401.*

f. 54.

m.o Silvio fiorentin schultore die' havere per achordo fato con li signor masari per fare un quadro de marmoro con el miracholo qual fina hora non è schomenzà ducati docento e cinquanta a liera sei soldi 4 per ducato apar per instrumento de man de messer Zuan Antonio Mazocho canzeliero de la comunità fato adì trato del libro de messer Lorenzo da Noale a c. 65 L. 1550.

(a riscontro) m.o Silvio contrascrito de' dare adì 14 marzo 1537 li quali giè contiè per andar a tuore i marmori come apar per instrumento de man de meser Sebastian Balzan fato ozi giè contami in questo a c. 101 L. 75 s. 8.

E de' dare per tanti lui die' eser portà creditore per il mio sucesor L. 1475 s. 12.

Ibid., *Libro de la intrada e spesa, a. 1537-1538, n° 402, f. 52.*

1537

m.o Silvio fiorentino schultore de' haver per conto fato alias con li signori massari per fare un quadro de marmoro con el miracholo qual fin ora non è comenzà ducati 250 a liere sie e soldi 4 per ducato apar per instrumento de messer Zuan Maria Mazocho canzeliero de la comunità trato del libro de messer Bonzanolo da Vigonza mio predecessore a c. 54 l. 1550. E de' haver per resto trato in questo a c. 49 l. 74 s. 8.

(a riscontro)

1537

m.o Silvio alincontro de' dare adì 14 marzo 1536 contadi per messer Bonzanolo da Vigonza apar per instrumento de man de messer Bastian Balzan trato de libro de messer Bonzanolo da Vigonza mio predecessore a c. 53 l. 74 s.

e de' dar li contà el fattore adì primo mazo a cassa a c. 104 l.

e de' dar adì 11 dito li contà el fattore a cassa a c. 104 l.

e de' dar adì 22 dito li contà el fattore a cassa a c. 105 l.

e de' dar per tanti da esser portà creditore per el mio sucesore L. 1512

f. 104.

Sartori, S. 77: SILVIO COSINI

1537 *Febbraio*. Si dice che a Silvio, per un bassorilievo con un miracolo ch'egli non ha ancora cominciato a scolpire, devono essere date L. 1550, delle quali L. 74:8 gli erano state date il 14 marzo 1536.

Si vede che qui si tratta non dell'ultimazione del quadro cominciato dal Rubino ma d'altro quadro ch'egli non fece mai. Probabilmente si tratta del miracolo allogato in seguito a Vincenzo e Giangirolamo Grandi e fatto alla fine da Danese Cattaneo ma terminato da Girolamo Campagna.

(ivi, c. 52)

1538 29 ottobre. A questa data il Cosini non aveva ancora cominciato il bassorilievo con il noto miracolo.

(ivi, reg. 403, c. 49)

1540 31 gennaio. Silvio Cosini non ha ancora cominciato a scolpire il bassorilievo.

(ivi, reg. 404, c. 45)

1542 Silvio Cosini non aveva ancora fatto nulla del bassorilievo allogatogli.

Sartori, S. 127: GIANVINCENZO GRANDI

1541 1 aprile. Il lapicida G. Vincenzo, q. Lorenzo, abit. a Padova in Piazza Castello, è in lite davanti ai tribunali con Antonio Zerletta da Trento. Ora costituisce suo procuratore il nipote assente lapicida G. Girolamo di Matteo.

(ivi, t. 4031, c. 261)

15 maggio. Si delibera di far terminare dallo scultore Vincenzo (Grandi) il cantone verso l'ingresso della chiesa della cappella dell'Arca:

«Adi 15 marzo 1541.

Fo facto acordo cum m. Vicenzo scultore de finire il canton dela capela de sancto Antonio verso la reza da la base fina ala mesola inclusive cum li lavori ne mostrò nel disegno, et far la prospettiva del quadro contiguo al dicto canton, et far alcuni voltisini mancava sopra dicta prospectiva. Item far uno pezo de investison manchava al dicto quadro dredo sancto Antonio. Item lavorare in opera tutto quel che bisogna per dicte opere et per ornamento. Item per sua fadiga, sì per haver lavorà, sì per esser stato sopra la opra del dicto canton da la basa in zo in tutto in ducati cento e diese, val duc. 110 a rason de L. 6 s. 4 per ducato.

(AdA, Liber Determinationum I, c. 95)

20 giugno. Not. Sebastiano Balzan di Padova. Contratto fra l'Arca e gli scultori Vincenzo Grandi e suo nipote Giangirolamo per la fattura d'un bassorilievo con miracolo di S. Antonio:

Il p.m. Bernardino Ardeo e gli altri massari dell'Arca
«et famosissimus scultor magister Vincentius quondam

Laurentii de Padua, habitator Paduae super Plathea a Castello, nomine suo et magistri Ioannis Hieronimi nepotis suis absentis... ad invicem ut infra convenerunt quia dictus magister Vincentius solemniter se obligando facere promisit etiam quo supra nomine ex arte sua sculptoriae perficere unum quadrum de marmore, sibi dato per dictos dominos massarios, et super ipso sculpire miraculum gloriosi sancti Antonii, quod fecit dum viveret et sic (dum repperiretur hic Paduae) liberavit patrem et matrem suos existentes in carcere pro decapitando in Lisbona, ex eo quod fuerant inculpati de morte unius fanciuli, cum omnibus modis, circumstantiis pertinentibus ad ipsum miraculum, cum figuris decem ad minus ad sufficientiam et pulcritudinem et bonitatem aliorum perfectorum et Archa tenetur dare marmorem et quia ad praesens dictus marmoreus non reperitur hic Paduae, sed facta fuit previsio (promissio?) de habendo ipsum et statim, cum fuerit applicatum hic Paduae dicto nomine, massarii teneantur expensis Arcae conduci facere ipsum ad domum dicti magistri Vincentii et dare pro arra ducatos quinquaginta in ratione librarum sex et soldorum quatuor pro ducato. Et dictus mag. Vincentius se obligavit immediate incipere ad laborandum et non accipere alius opus faciendum, nisi prius perfecto dicto opere. Et si aliter fecerit et alia laboreria acceperit, cadat in penna ducatorum quinquaginta ut supra et, perfecto opere ipso, teneantur dicti domini massarii pro tempore existentes dare et solvere dicto magistro Vincentio ducatos ducentos quinquaginta, ut supra, computatis dictis ducatis quinquaginta de quadro solum perfecto ut supra, absque prospectiva, et quod teneantur dictus magister Vincentius et nepos sculpire inferius dicti quadri eorum nomina...».

(AdA, reg. 204, c. 22)

16 dicembre. Vincenzo Grandi «sì per el canton, prospettiva, voltesini e meter in opera come per esser stato proto in dita opera», deve avere ducati 110, ossia L. 682. A questa data ne ha riscosso 252:12.

(AdA, reg. 406, c. 72)

30 dicembre. Vincenzo Grandi riceve l'ultimo acconto (in tre volte L. 429:8) per il pilastro e connessi lavori.

(AdA, reg. 407, c. 52)

1546 Vincenzo de Grandi s'impegna con l'Arca di scolpire un bassorilievo con un miracolo per il prezzo di L. 1550. Si tratta evidentemente di quello già allogato per lo stesso prezzo al Cosini.

(AdA, reg. 411, c. 75)

Sartori, S.194: PAOLO PELUCA da FIRENZE

1554 6 luglio. I massari dell'Arca «considerando quanto sia d'honore dar compimento alli quadri nella capela di esso s. Antonio, hanno per la infrascritta parte determinato che sia dato questa fatura de uno quadro a m. Paulo fiorentino, detto Pelucha, con modi, patti et obligationi infrascritte.

Et primo chel detto maestro a tutte sue spese habbi a far il modelo del detto quadro, il quale non piacendo a detti magnifici deputati le sia restituito senza altra spesa.

2. Piacendo a detti signoti, sia obligato ritrovar il marmo et il mercato sia secondo il volere d'essi magnifici deputati.

3. Far il quadro, il qual fatto habbi a satisfare alli predetti r. padri e magnifici deputati, et non piacendo sia obligato il detto maestro retenerlo per lui nè possi esser resarcito di cosa alcuna...

4. Che finito il quadro e reso a perfetione, sia in arbitrio de essi r. padri e magn. deputati darli quel pretio ch'a essi parerà giusto e ragionevole.

5. Sia etiam in potestà sua darli detto pretio in quanto tempo le piacerà et a sua comodità.

La qual parte abballotata hebbe pro balote n. 4, contro 1».

(ASP, Notarile, b. 5027, c. 265)

Sartori, S.207/08, unter dem Namen

JACOPO SANSOVINO

1554 Che altre volte essendo stato dato inventione a m. Zuan
6.Juli Hieronimo (Grandi) et m. Vincenzo (Grandi) scultori di fare uno quadro in detta capella cassano et annullano tutti quelli atti, instrumenti scritti che in detta causa fussero stati fatti...

Item considerando ...di quanto honorevolezza sia Rendere la capella del glorioso santo Antonio a perfetione con li suoi quadri hanno totalmente determinato et preso parte che sia dato la fatura de uno quadro a m°. Paulo fiorentino detto Pelucha con modi patti et obligationi infrascritti».

Doveva fare il modello del quadro che se non fosse piaciuto sarebbe stato restituito senza nessuna spesa. Così pure sarebbe stato restituito il quadro, se non fosse piaciuto, senza alcuna spesa.

(AdA, reg. 3, pag. 111)

Sartori, S.128: GIANVINCENZO GRANDI

1554 20 luglio. Gli scultori Vincenzo Grandi e Giangirolamo di Padova ricordano a quelli dell'Arca che già il 10 giugno 1541 (notaio Sebastiano Balzan di Padova) era stato loro commesso un quadro per scolpirvi un miracolo di S. Antonio, ciò che non venne per colpa dell'Arca. Ora protestano contro la stipulazione d'un contratto per il quale detto lavoro viene dato a un forestiere e affermano che detto ultimo contratto è da considerarsi nullo (il forestiero deve essere il Peluca).

(AdA, reg. 204, c. 13)

Brief der Bildhauer Gianvincenzo und Giangirolamo
Grandi an die Arca (Archivio dell'Arca, reg.298, c.

Fu nel 1541 alli 10 zugno come appar per publico
instrumento di mano dil ms. sebastiano Balzano
nodaro publico padovano et atto per convenzione
da quelli magnifici deputati alla veneranda Archa
di Santo Antonio di Padova che per il tempo erano
che nui vincenzo et Zuan Hieronimo scultori padovani
ni a perpetua memoria della patria nostra facesimo
uno quadro delli miracoli nella capella di esso
santo Antonio con li modi patti et convenzioni come
in quello instrumento si contiene al che nui siamo
statti sempre prontissimi et paratissimi anzi piu
fiate habiamo interpellati li mag.ci sucesorj di
tempo in tempo per desiderio si de l'utile come
del honore che di tal opera ne siamo per haver
nientedimeno per varii impedimenti e stata
prolongata la cosa fin al presente che pure a
noj sia venuto a notizia. Che voi moderni signorj
deputatj contra l'honesto et il debito ragionevoll
et li oblii delli nostri mag.ci precesorj pre-
ferendo et proponendo uno forestierj a noj omini
padouani havete fatta una convenzione del'isteso
quadro con altri la qual cosa ne si deve ne si
puo per injusticia far impero ad ogni bon fine
et effetto si intima per parte di noj antedetti
vincenzio et Zan Hieronimo che non dobiatj procede
ad eccecuazione di tal vostra invalida inhonesta
promissione nuova. anzi che nel termine di otto
giorni dobiatj haver procurato chel nostro
instrumento habia essecuzione altrimentj sareti
citati davanti il sp.Judice dal cerwo a veder
dechiarire per la prima hora di ragione ad udir
sentenziare che tal Instrumento nostro sia valido
et fermo et dover haver la debito esecucione anzi
chel secondo per noj fatto sia di niun valore,

et di piu ad assignarvj tempo honesto a dar
esecuzione a tal nostro instrumento altrimentj
che romaniate sententiatj in ogni nostro interesse
tam lucri cesantis quam damni emmergentis etiam
respectu honoris, et cio ad ogni miglior modo etc.

Sartori, S.128 (Forts.): GIANVINCENZO GRANDI

1554

28 luglio. L'Arca protesta che se detto strumento o contratto del 1541 esiste, deve considerarsi nullo dato che in tanti anni non s'è fatto nulla. Che essi devono contentarsi dei lavori commessi, compresa la prospettiva. Che viene scelto uno straniero non per fare ingiuria ai padovani, ma perché la cappella dell'Arca sia illustrata dalla mano di molti artefici.

(ivi, c. 13)

Sartori, S.126: unter dem Namen

GIANGIROLAMO GRANDI

1554

21 agosto. I massari dell'Arca rispondono che «nunquam per agentes dicte venerande Arce, nec per prefactos magistros Vincentium et Ioannem Hieronymum marmor reperiri potuit et in hanc civitatem conduci pro conficiendo dicto quadro, unde merito effectum est quod per presentes massarios... desiderante omnio pro ornamento capellae divi Antonii ut dictum quadrum cum pulchris figuris miraculi in eo descripti confitatur et oblatum illis fuerit quidam excellentissimus sculptor florentinus, qui obtulit prius facere modelum ad satisfactionem dictorum massariorum et deinde suis expensis marmor invenire, quadrumque perficere acceptandum per eosdem massarios si eis placuerit et satisfaciendum tunc pro eo pretio prout videbitur dictis massariis...»

(AdA, reg. 204, c. 19 v.)

Gli stessi massari nella stessa scrittura dicono ai due scultori padovani:

«Faciunt enim et ipsi unum modelum et si suus erit pulchrior acceptabitur et deinde reperiant marmor suis expensis, conficiantque quadrum cum figuris acceptandum per massarios, si illis placuerit, quia ipsi massarii, nil aliud desiderantes quam beneficium eiusdem Arce et ornamentum capellae predictae, contenti sunt acceptare in concursu prefactos adversarios sic quoque assentiente dicto florentino...».

(ivi, c. 21)

Sartori, S.70: DANESE CATTANEO

1543

12 agosto. In Basilica lavora Danese Cattaneo e «conza li dedi alle figure delli quadri in capella».

(AdA, reg. 480, c. 36, v.)

Il Cattaneo, però, doveva fare anche lavori più importanti, perché dal 17 aprile al 12 ottobre riceve ben L. 637:14.

(ivi, c. 78)

1550 Durante l'anno al Cattaneo e al Minio, per la cancellata, vengono date altre L. 278.

(AdA, reg. 414, c. 61 v.)

1551 19 agosto. Durante quest'anno, al Cattaneo e al Minio, per la cancellata, vengono date altre L. 278.

(AdA, reg. 415, c. 63)

Beschluß der "Veneranda Arca del Santo" vom 1. Dezember 1571 zur Vergabe des Auftrages für das letzte Relief (Archivio dell'Arca, reg.5, c.23)

Patte de fare il quadro et ornamenti che mancano nella capella de S.Ant.

Congregans ut ante. Posita fuit alla pars infrascripta. Mancando li ornamenti de dui quadri imperfati et uno quadro de marmore nella capella del glorioso S. Antonio confessore et essendo le entrate di questa Ven. Arca cresciute in modo che .. si puo sperare di haver commodo di spender et in separatione del tempio, et anco in ornamento di questa Ven. Arca. Per tanto e sta posto patte per il m.co ms Andrea Zabarella uno de essi mag. ci presidenti, che sia dato compimento quanto prima si .. alli ornamenti de detti doi quadri et far fare l'altro quadro che manca et li suoi ornamenti a qualche persona perita in similibus et con quella miglior conditione si potra co' venire con tal persona perita et medesima della delliberatione da esser fatta in questa congregatione circa la persona et quantita della mercede da esser pagata un commodita di tempo. A chi piace metta nel rosso, A chi no piace nel verde. La qual parte abballotata de tutti sette li suffraganei e rimasta presa.

Sartori, S. 70 (Forts.): DANESE CATTANEO

1571 1° dicembre. Si delibera di far fare il quadro marmoreo che ancora manca nella cappella dell'Arca. (AdA, reg. 5 c. 211)

27 dicembre (more patavino 1572). Accordo con Danese Cattaneo:

«In essecutione della parte presa nella congregazione della ven. Arca del glorioso s. Antonio fin sotto di primo dell'istante de far il quadro de marmore che manca nella cappella del glorioso s. Antonio è stato ricercato messer Danese Cathaneo, q.m. Michiele, hora habitante in Venetia in contrà de s. Panthaleone, scultore et architecto, in far questa opera. Et finalmente doppo molti ragionamenti si è venuto a questa conventione et patti cioè: Che'l detto mess. Danese si obliga di far il detto quadro, che manca in detta capella, del miracolo et historia, che gli sarà ordinata dalli r. et magnifici Presidenti in termine de anni quattro prossimi che venirano, quali comincerano correr dal giorno, che si darà principio all'opera facendolo sì che stia bene arbitrio boni viri.

Et che esso mess. Danese sii obligato ad intagliar il suo nome sopra il quadro predetto.

Et all'incontro essi signori Presidenti infrascritti si obligano di dar per integra satisfattione et pagamento di detta opera a esso mess. Danese presente et contentate scuti seicento e cinquanta d'oro in ragion de L. 7 per cadaun scuto.

Con questo patto che essi r. et magnifici Presidenti siino obligati dar danari a conto a esso mess. Danese di tempo in tempo secondo l'opera che harrà fatto, dandogli però capara al tempo che sarà trovato il marmore, et che si darà principio a lavorar esso quadro.

Et anco esso mess. Danese sii obligato a dar securtà del danaro che se gli darà per capara.

Con questo, che essi Signori Presidenti non siino obligati a dar piú danari a detto mess. Danese se non secondo l'opera che harrà fatto de tempo in tempo. Item che detti r. et magnifici Presidenti non possino esser astretti a far far esso quadro al predetto mess. Danese secondo le conventioni soprascritte, se prima per detti signori Presidenti non sarà trovato il marmore a quel miglior modo et con quella miglior conditione, che a beneficio della ven. Arca potranno.

Item che quando venirà il caso di dar detta capara essi signori Presidenti non debbino dar manco de scuti trentacinque in quaranta per essa capara.

Presenti tutti li soprascritti et infrascritti signori presidenti stipulanti et contentanti come di sopra.

Le qual tutte cose soprascritte nel presente instrumento contenute le parti predette hanno promesso attendere et inviolabilmente osservare sotto obligatione de tutti li beni di essa ven. Arca et del predetto mess. Danese presenti et venturi.

Presenti ser Piero q. Francesco Sallion servitor del Magnifico mess. Andrea Zabarella et Renaldo Bruseghin q. Valentin servitor del Magnifico m. Bortholamio Citadella.

Nomina r. et magnificorum d. Praesidentum ven. Arcae qui interfuerunt il Manente, P. M. Ascanio dall'Aquila guardiano, P. Francesco Monselice, Francesco Capodilista cassiere, Andrea Zabarella, Bartolomeo Cittadella e Antonio Calza.

(AdA, reg. 5, c. 215; oppure: reg. 182, c. 16 v.)

1572 7 gennaio. I Presidenti scrivono al Cattaneo: «Magnifico mess. Danese
Habbiamo veduto la vostra de df 3 dell'istante per la quale habbiamo veduto la diligentia che V.S. ha usato in ritrovare il marmo, dil che la ringratiamo. Et considerato molto ben tra noi circa il poggio di esso marmo, ne ha parso che sarrebbe molto conveniente et giusto pregio in ragion de ducati dodeci, a L. 6:4 per ducato il meglioaro. Et però la vederà con quel cl.mo gentiluomo patrone del marmo di far mercato in detta ragione che noi ne seremo contenti. Et quando s.m.cl.ma non volesse, arivare fino alli ducati dodeci e mezo il meglioaro in detta ragion, talché essendo otto meglioara la gli prometti ducati cento in ragion predetta.

Quanto a dirli che miracolo s'habbi da far per far il modello, fin'hora non habbiamo fatto deliberatione, ma se nella historia di miracoli v.s. n'havesse ritrovato qualch'uno che gli piacesse, la potrà scrivernelo, perché ancor noi consulteremo se serà conforme alla nostra intentione, assentiremo a quanto la ne scriverà. Et asserando il mercato con detto clar.mo gentiluomo, la gli prometterà mità a Pasca prossima ventura et l'altra mità a s. Antonio confessor. Né altro occorrandò, alla buona gratia di v.s. si raccomandamo.

Di Padova il 7 genaro 1572

Pronti alli servitii di v.s.

Li presidenti della ven. Arca del glorioso s. Antonio di Padoa

Tergo - Al Magnifico mess. Danese Cathaneo
nostro amico oss.mo

Venetia, a s. Pantaleone ».

(ASP Notarile. t. 2501. carta 66)

Beschlußfassung der Arca vom 13. Januar 1572
(Archivio dell'Arca, reg.5. c.222).

Che siino dati ducati cento al m.co. Delphino ..
per il marmore.

A chi piace che siino dati ducati cento al m.co.
ms Andrea Delphino et ecc.mo ms .. si come è scri
nelle lettere di mano come fu detto de ms Danese
Cathaneo per il precio del marmore che siha de
comprar da lui per far il quadro nella capella de
glorioso S.Ant.o

Metta nel rosso a chi no piace nel verde. La qual
parte abbalotata fu presa ..

Sartori, S.71 (Forts.): DANESE CATTANEO

1572 9, 25 *gennaio e 7 febbraio*. Si mandano lettere a Danese Cattaneo. 1)

25 *gennaio*. Si va a Venezia a vedere il marmo per il bassorilievo.

(AdA, reg. 436, c. 78 v.)

9 *aprile*. «L'andarà parte che, dando mess. Danese Cathaneo per segurrà il magn. ser Giacom'Alvise Cornaro, che fu del cl.mo mess. Zuane, per la capara de scuti quaranta, iuxta la forma dell'instrumento de dì 27 dicembre prossimo passato fatto con esso mess. Danese, il mang. cassiero debbi et possi esborsar a detto mess. Danese scudi quaranta per capara iuxta la forma di detto instrumento, con questo che detto magn. mess. Giacom'Alvise si oblihi, che in caso che detto mess. Danese non facesse tanta opera, che importa li scudi quaranta, sua magnificentia sii obligata restituirli; et cosí anco in caso che detto mess. Danese non desse principio a detta opera. La qual parte abballotata rimase presa de tutti sette li suffragii».

(ASP, Notarile, t. 2501, c. 72 v; cfr. AdA, Reg. 5, c. 230)

6 *maggio*. Danese Cattaneo, a nome dell'Arca, compera per scudi 80 da L. 7 l'uno dal vescovo di Treviso, Giorgio Cornaro, un pezzo di marmo... a Venezia.

(AdA, b. 1061, f. 3, n. 1)

7 *maggio*. Si pagano L. 1407 al magnifico Dolfín per il marmo con cui fare il quadro. L. 35 al Cattaneo per condurlo (due pezzi di marmo). 2)

14 *maggio*. L. 280 al Cattaneo, per caparra.

25 *giugno*. Si mettono porte dove lavora Danese Cattaneo.

8 *luglio*. Si ripara il carro per condurre il marmo (si paga la riparazione).

9 *luglio*. Si pagano i facchini per condurre il marmo.

30 *luglio*. L. 35 per un pezzetto di marmo.

11 *agosto*. L. 310 al Cattaneo per acconto del quadro. 3)

31 *dicembre*. Si conduce «la pria de marmo del quadro tolto a casa del q.m. Danese».

L. 2;8 «per far meter dui arpesi in piombo sotto il ditto quadro».

(AdA, reg. 436, cc. 75-80)

- 1) Weitere Briefsendungen an Danese Cattaneo vermerkt das "Libro" für den 9. März und den 16. April. Über deren Inhalt sind keinerlei Einträge angefertigt worden.
- 2) Der maßlos hohe Preis für ein Stück Marmor ist Folge einer irrtümlichen Lesung. Stattdessen wurden 140 L. bezahlt.
- 3) Sartoris Angaben sind ungenau. 11. August: 14 L.; 20. August: 310 L.

Zur Gegenkontrolle sei im Folgenden E. Rigonis
Transkription der Kostenaufstellung wiedergegeben
(Testamenti di tre scultori del cinquecento, S. 231)

ARCHIVIO VEN. ARCA DEL SANTO, *Libro dare e avere anno 1572, f. 80.*

MDLXXII.

Spesa fatta per il quadro.

Adi 7 Mazo per contadi al Mag.co Dolfin per un pezzo
de marmo per fare il quadro li fu conta a Venezia de
ordine della Congregation

per contadi al Danese per far condure dui pezzi de marmo
adi 14 contadi al Danese per capara de fare il quadro

Adi 30 luglio per datti al Danese per tuorre un pezzetto di
marmo

adi 11 agosto per datti al Danese per conto del quadro

adi 20 per contadi al ditto a conto della sua manifatura

Adi 31 decembro contadi a Guera fachim et compagni per
concur la pria de marmo del quadro tolto a casa del q.m
m. Danese

1. 144

1. 3

1. 28

1. 3

1. 1

1. 31

1. 2

Sartori, S. 71/72 (Forts.): DANESE CATTANEO

1572 27 novembre. «Havendosi a divenir a eletione de stima-
tori per stimar l'opera fatta per il q. mess. Danese Cat-
taneo nel quadro de marmore per la capella del glorioso
Santo, però l'andarà parte, che per la parte della ven.
Arca sii eletto per estimatore maestro Vincenzo de' Gran-
di scultore alla piazza del Castello, il quale con l'altro
estimatore da esser eletto per la parte delli heredi di
esso mess. Danese habbi a stimar detta opera fin'hora
fatta. La qual parte abballotata restò presa de tutti li
suffragii».

(ASP, Notarile, t. 2501, c. 79)

Eintrag im "Libro" über die Transportkosten
von Cattaneos Modell (Arch. dell'Arca, Reg. 436, c. 83)

Far levare il modello del quadro de man della
mogier del Danese et portarlo in canzeleria L. 11

Sartori, S. 37: GIROLAMO CAMPAGNA

1572 27 novembre. «Super aestimatione facienda
de opere et factura alias per nunc q. d. Daynesium Ca-
thaneum sculptorem facta in quadro marmoreo repo-
nendo in capella divi Antonii confessoris, infrascripti
r. et magn. d. praesidentes ven. Arcae divi Antonii prae-
dicti ex una, et d. Hieronymus Campagna veronensis
f. d. Mathaei, habit. Paduae in contr. Pontiscurvi, in-
terveniens nomine haeredum et commissariorum q. d.
Daynesii Cathanei ex altera, eligerunt mag. Vincentium
de Grandibus parte dictae ven. Arcae et d. Franciscum
Segalla parte dictorum haeredum absentem etc., et an-
tequam ipsi electi deveniant ad aestimationem praedic-
tam eligere habeant tertium partibus non suspectum, ad
hoc ut in casu discordiae statim tali negotio expeditio
dari possit. In quos partes ipsae, more veneto, et inap-
pellabiliter de iure et de facto de iure tantum et de facto
tantum sese contremiserunt et compromissum fecerunt,

promittentes stare et obedire cuicumque aestimationi per eos vel maiorem partem eorum ferendae sub obligatione...».

(ivi, t. 2501, c. 79 v)

«Spesa per l'ultimo quadro cominciato dal Cataneo et finito per la Campagna, L. 4839:8».

(AdA, Reg. 298, c. 39)

Sartori, S.129: unter dem Namen

GIANVINCENZO GRANDI

1572 27 *novembre*. I Presidenti dell'Arca eleggono lo scultore Vincenzo di Grandi, abitante a Padova in Piazza Castello, mentre lo scultore Girolamo Campagna di Verona, figlio di Matteo, abitante a Padova a Pontecorvo, a nome degli eredi del q. Danese Cattaneo, elegge lo scultore Francesco Segala, a stimare il lavoro fatto dal q. Danese attorno al quadro per la cappella dell'Arca. (AdA, reg. 5, c. 246)

Sartori, S.72 (Forts.): DANESE CATTANEO

1573 14 *gennaio*. A stimare quanto il quondam Dainese Cattaneo ha fatto sul quadro per la cappella dell'Arca, i commissari testamentari di lui eleggono lo scultore padovano Francesco Segala.

(AdA, reg. 204, c. 76 v.)

1573 16 *gennaio*. A stimare quanto il quondam Dainese Cattaneo ha fatto sul quadro per la cappella dell'Arca, i massari dell'Arca eleggono lo scultore padovano Vincenzo Grandi.

(AdA, reg. 204, c. 38 v.)

Sartori, S.37: GIROLAMO CAMPAGNA

1573 10 *novembre*. Lettera dei presidenti a un signore di Venezia: «Magnifico et ecc.mo signore.

Desiderando noi di far finir a qualche eccellente scultore il quadro che già fu cominciato dal q. mistro Dainese Cathaneo per finir la capela del glorioso s. Antonio, havendo molti partiti s'habbiamo risolto di voler haver informatione delle opere fatte per il kavalier Giovanni Battista in casa del clarissimo kavalier Mocenigo et dell'ecc.mo Sonica et anco di quelle fatte per mistro Geronimo Campagna arlevo di esso Cathaneo in casa del clar.mo messer Giacomo Contarini.

Et essendo sicuri dell'amor di v. magnificentia verso di noi et che particolarmente per amor di s. Antonio la serà contenta far qualche fatica, accioché esso quadro si riduchi in somma eccellenza per honor anco et della chiesa di esso glorioso santo et di questa magnifica città, vogliamo pregarla essere insieme con qualche gentiluomo honorato pratico di scultura, over qualche perito in simil cose et cum il r. padre che la venirà a trovare, al quale è stà scritto da questi reverendi padri, a veder dette opere et poi rescriverne con quella fedeltà che siamo sicuri la farà, qual di esse si trovi più laudabile et perfeta. Restandoli sempre obligati et a lui di core basiadoli la mano si raccomandiamo et offerimo.

Di Padoa, il dì X novembre 73.

Di v. e. li presidenti della ven. Arca del glorioso s. Antonio di Padoa».

(AdA, busta 968, alla data)

Il signore, al quale si rivolsero i presidenti in Venezia dev'essere il Mantova, almeno se la sua raccomandazione in favore del Campagna non è anteriore alla lettera dei presidenti, ossia anteriore al 10 novembre 1573.

Sartori, S.109: ANTONIO GALLINI

1573 8 dicembre. Lo scultore padovano Antonio Gallini vuol fare un bassorilievo da collocare dove doveva essere collocato quello cominciato dal q. Danese Cattaneo, ma farlo diverso e non terminare quello del Cattaneo:

Essendo venuto a notizia de me Antonio Gallini, scultore padovano, che voi, magnifici signori presidenti della ven. Arca del glorioso s. Antonio, per la morte del q. m. Danese Cattaneo scultore, volete far finir il quadro già incominciato per esso q. m. Danese, io desideroso de tal opera ho procurato di vedere esso quadro, et anco l'ho veduto, in termine che quando havesse questo carico non voria seguir quel principio per esser differente maniera la mia di quella che si vede fatta in ditto quadro, essendo che se non potesse (mercé dell'opera fatta fin'hora) satisfarmi in operar mancho l'haria a caro, perché qui si tratteria dell'honor mio, perciocché quando vostre magnificentie volessero per sua benignità et cortesia favorir un vostro servitore et compatrioto in conciedermi tal opera, mi offerisco far opera degna de tal loco, ma sopra altro sasso, per quel medesimo precio che lo faceva il q. m. Danese, over per quel tanto che alla conscientia de vostre magnificentie li apparerà. conoscendoli tutti per gentilumeni honorati, et perché desidero far apparer le mie virtù, mi offero in detto precio bonificarvi quel tanto che ha havuto esso q. m. Danese a conto de tal opera, et anco il costo di esso sasso già cominciato; lasciandomi ancor intedere che non voglio servirmi altramente del modello di esso q. m. Danese, ma quando mi fusse concessa tale opera, voglio farmi un modello a mio modo con conditione che fatto io habbi il modello son contento che le vostre magnificentie lo vedino, et in quanto non gli piacesse siino in sua libertà che io proceda in l'opera o no, come gli apparerà».

(AdA, reg. 6, c. 8)

- 1) Diese erste Bewerbung Gallinis wird nicht -wie Sartori irrtümlich meint- am 17. Dezember (bzw. fälschlich 28. Dez.) anlässlich der Versammlung der Arca vorgetragen, sondern noch v o r den Bewerbungen Girolamo Campagnas und Francesco Segalas eingereicht. Zur Sitzung der Arca am 17. Dezember erscheint Gallini mit der zweiten Fassung einer Bewerbung

Sartori, S.38 (Forts.): unter dem Namen

GIROLAMO CAMPAGNA

17. Dezember — Offerte di vari scultori per il bassorilievo: 1)

«Post habitum longum colloquium circa quadrum marmoreum olim caeptum per q. Daynesium Cathaneum, intendentes ipsum dare alicui scultori ad preficiendum, comparuit d. Hieronymus Campagna sculptor discipulus dicti q. d. Daynesii praedicti et praesentavit infra-scriptas litteras manu ut videtur d. Joseph Coffrata simul cum scriptura incipiente "R.di padri et Magnifici et Eccell. Signori Massari et Protettori". 2)

Indeque comparuit d. Antonius Gallini sculptor et aliam scripturam praesentavit incipientem "molto r.di padri et voi magnifici et excell.mi signori sino sotto il regimento".

Postea comparuit s. Franciscus sculptor et pariter praesentavit suam scripturam, incipientem "Molto r.di padri et magnifici signori deputati all'Arca".

Et dum haec tractarentur sermo quoque inter ipsos r.dos et magnificos praesidentes habitus fuit de persona magnifici equitis d. Io. Baptistae Porta pariter sculptoris. Et maturam considerationem habuerunt super ipsis quattuor sculptoribus et ablationibus sive partitis per eos factis, contentis in ipsis scripturis tenoris infrascripti videlicet,

Molto Magnifico et Eccell.mo Signor mio oss.mo.

Da giovinetto già molti anni fui a Padova a basciar le mani a V. S. et doppio sempre gli son restato aff.mo sì per il suo valore come anco per haversi dilettato continuamente di scultura et della pittura et esserne dell'una et l'altra intendente; hora havendo inteso che V. S. insieme con altri deputati all'Arca del Santo è per dar a finir l'opera de scultura già cominciata da m. Danese Cathaneo, mio carissimo amico, raccomando a V. S. m. Ger.mo Campagna scultore et discepolo del predetto m. Danese, et le facio fede che è persona sufficiente a finir honoratamente la detta opera, e d'imitar più la maniera del suo maestro, et con più affettione et studio che nissun'altro, essendo che desidera l'honor del precettore et di se stesso, et le dico tanto più che essa opera quando m. Danese l'havesse finita che la maggior parte sarebbe stata fatta da questo giovane perché è sufficiente et ho visto l'esperientia di lui in altre cose

(b.w.)

- 1) Bei Sartori irrtümlich 27. Dezember. Der Wortlaut im Original (reg.6,c.15): Indictione prima - Die Jovis 17 Decembris. Die unkorrekte Datumsangabe führt in den Dokumenten Sartoris zu Girolamo Campagna zu einer chronologisch verwirrenden Anordnung, die hier korrigiert wiedergegeben wurde.
- 2) Die irrtümliche Lesung Coffrata muß durch den Namen S A L V I A T I ersetzt werden. Der toskanische Maler ist der Absender des Empfehlungsschreibens, das unmittelbar vor den Bewerbungsschreiben Girolamo Campagnas, Antonio Gallinis und Segalas verlesen wurde (17.Dez.)

d'importantia sí che non tanto lo raccomando a V. S. per lui solo, ma anco per l'honore di m. Danese acciò che tal opera sia finita secondo che era la sua intentione, come sarà da questo che vi ha amore et che n'è come instrutto, et quella a favorire questo giovane oltre che sarà beneficio a tal opera et n'haverà honore. Io poi gli ne resterò obligatissimo et di core a quella mi offero et li bascio le mani.

Da Venetia alli 27 novembre 1573.

Di V. S. Eccell. aff.mo servitore Iosepho Salvíati».

Tergo: «Al Molto Magnifico et Eccell. Signor mio os.smo il Signor Marco Manžova - A Padova».

(AdA, Reg. 6, c. 15 - la lettera è a c. 16)

Das Bewerbungsschreiben Girolamo Campagnas wurde von Gonzati veröffentlicht (Doc.XCIV, reg. 298, c.121).

17. Dez. 1573

Perciocchè alle volte le parole sono portate dal vento e sopra esse alcuna nasce differentia dello haverle dette ad un modo, o ad un'altro. Però Io Geronimo Campagna discepolo et affettionato servitor della bona memoria del S. Danese scultor a qual fu principiato il Quadro di marmo, del quale hora si tratta, per la presente scultura mi offerisco et obbligo finir detto Quadro riducendolo a perfettione; et di più obbligo far la prospettiva di esso Quadro di mio marmo per il medesimo prezzo. Io far il Quadro et la prospettiva insieme, che faceva il Quadro solamente il sig.^r Danese. Il che ricerco prima per haver così promesso di fare al S. Danese mio precettore. dandomi a credere che non ci sia alcuno che lo habbi a fare con tanta diligenza, tanta industria, et con tanto amore, quanto son per far'io, per l'obbligo che tengo quelle benedette ossa, havendoli anche fatte molte mie fatiche in esso Quadro. Poi ancora per l'honor et reputatione che in tale impresa cercarò di acquistare; et perchè S. V. potrebbero haver qualche dubio della mia riuscita in questa cosa, mi offerisco che se il Quadro finito che sarà da me, sarà giudicato tale, che non meriti ragionemente stare nel numero degli altri che si ritrovano in detta Capella, oltre la perdita del mio tempo, mi offerisco restituir li denari havuti, et rifare danni et interessi in essa Arca; et di più bisognando darvene piezzaria et segurtade. Ma spero nella Bontà dell'Onnipotente Iddio et nella intercessione del Beato S.^{to} Antonio ch'io farò cosa che sarà di sodisfattione a tutta questa Città, et che della mia elettione ne resteranno contente le Vostre Reverentie et Magnificentie et Eccellentie Vostre. Et di più mi obbligo a sodisfare gli heredi del S. Danese di quello pretenderanno havere. Contentandomi fin in anni duoi. Et tanto meno quanto si potrà darli perfettione. Et mi contento che diano solamente scudi X al mese, fino al finimento dell'opera; la qual mi contento vorar in questo luògho.

(firma autografa)

Io GIROLAMO CAMPAGNA sopradeto mi obbligo utt supra

Sartori, S.109: ANTONIO GALLINI

Altra offerta del Gallini:

«Molto R.di Padri et voi magnifici et Eccellenti Signori Sino soto il regimento de vostri precessori in questo loco, volendo v. m. cl. far finire il quadro lasciato imperfetto per la morte del q. messer Danese, io Antonio Gallino me le detti in nota tra li altri et feci il partito dichiarato, come si contiene in la mia scrittura per me a quel tempo presentata. Hora mo' essendomi venuto all'orecchi che V. S. hanno deliberato al tutto dar via tal opera et fare electione de scultore et desiderando io, mosso solamente da zelo dell'honore, de havere tal opera, ho voluto, aggiungendo all'altra mia scrittura, presentare questa, dicendo ch'io mi offerisco, nanti si faccia altra elletione di scultore, fare un novo modello dell'istoria già ordinata de grandezza della mità di quello va in opera et quando a me fusse lecito raccordarli, direi che ogn'uno, il quale si proponesse a far tal opera, fosse obligato di far medesimamente un modello di tal grandezza a fine che V. M. Cl., veduto il parangone, potessero far elletione di quello che più le piacesse; et a questo modo facendo arderei dire che non potrebbero essere ingannate. Imperò ché elle sano tropo bene, che similmente si governavano gli antiqui nelle cose publiche. Quanto al sasso già bozzato non sarà di molta importanza il lasciarlo, che per ogni modo egli sarà bonissimo da segare per le prospettive o altre cose che vanno in detta capella, attendendo tanto più che io mi offerisco farle buono il costo di detto marmo, et anco tutto quello hanno dato al detto q. messer. Danese a conto di tal opera. Con questa oblatione ch'io non ne voglio quatrino sino ch'io non harrò riddoto a perfetione la mia opera. Per tanto V. m. Cl.me sono prudentissime et sano molto bene quanto ciò facendo saranno lodate, non che alla patria. Però del tutto io mi rimetto al suo buono giuditio et a sua buona gratia mi raccomando. Mi offerisco dar finita detta opera in termine de tre anni.

Di V. M. Cl.

servitore Antonio Gallini, scultore padovano».

(ASP, Notarile, t. 2501, c. 96)

Sartori, S.217/18: FRANCESCO SEGALA

1573 Offerta di Francesco Segala:

«Molto r. padri et magnifici signori deputati all'Arca del glorioso s. Antonio. Non era mio pensiero di concorer per haver il quadro di marmo, che hora si tratta da quelle di far finire, et due cause mi han forciato, anchor che un'altra volta mi tratenesse. Le due sono: il zello dell'honor della patria, et l'altra il zello dell'honor proprio. Il zello della patria, dalla quale sono ussiti tanti scultori ecc.mi, li quali con le fatiche loro hanno quella illustrata come fan fede le opere loro fatte qui et altrove, come sono le statue di bronzo sopra l'altar maggiore in coro et li quadri di bronzo intorno il coro, le quali opere, furono fate da uno scultor nostro padoa-

no eccellentissimo ditto il Minello; di poi il candelabro di bronzo et li doi quadri di bronzo posti fuori del coro, l'uno per parte della porta di quello, opere dello ecc.mo Andrea Briosocho padoano; piú oltre il quadro de marmo nel quale è l'historia di quel soldato che ucise la moglie in capella di s. Antonio di Giovanni Dentone padoano; il quadro di marmo nel quale è l'historia di quel bambino affocato nell'aque, di un altro scultor padoano detto il Minello; anchora il quadro nel quale è l'historia del gotto di vedro del Moscha padoano, il quale, non essendo riconosciuto da questa città sua patria delle fatiche et virtù sue, se ne andò in Polonia, ove hora vive richissimo et honoratissimo. Io non anderò piú oltre per non atediare vostre r.tie et magnificentie, ma esse considerino le opere de scultori forestieri. Onde, desiderando io che l'honor acquistato dalli scultori nostri non sii scemato, anzi accresciuto, et che la gloria della patria non sii diminuita da scultori forestieri, sí come non è sta' per il passato, io quantunque minimo di tutti li virtuosi mi sono oposto a questi, et anchor per chiuder la bocha a quelli che dicono che io non recercavo questa opera, ateso che non mi dava core di posserne riussir con honore, et questa è la seconda causa che mi ha mosso a far la presente scrittura, che è il zello dell'honor di quella pochi virtù donatami dal signor Dio, se però ciò non han detto parendoli tal opera guasta, ma ciò han detto per darmi intricho, potria esser, se questi talli havessero veduto il studio dell'ill.mo patriarca d'Aquileia, mio signore et benefattore, nel quale sono tante mie opere, andarebono forse piú ritenuti; e similmente, se havessero veduto il s. Gio. Batista di bronze, alto quasi come il vivo, posto sopra il batisterio in chiesa di s. Marco in Venetia, oltre li molti ritrati di marmo fatti et altre opere che io ho in casa et fuori, offerendomi a questi talli, se sono della professione mia, mostrarli che il talento che il signor Dio a me donato forse è meglio speso del suo; et non essendo di tal professione, il mio tacer li sia risposta. Però non credino v. r.tie et mag.tie ch'hio habbia nominate qui sopra le opere mie per vanità, ma sí bene per necessità mosso da iusta causa per mia difesa contra li maligni. Hora, signori, dirò la causa che mi riteneva dalla concorrenza di questa opera. Era che racordandomi la gran forza delli brogli, e non già che io non tenessi per fermo che quelle siino iustissime et costanti contra ogni inhonesta preghiera et con tal certezza son entrato a questa impresa, li quali brogli, già alquanti anni chiusero gli occhi talmente alla piú parte delli signori, che erano al' hora all'Archa, che diedono a far uno tabernacolo ad uno certo scultore ignito, con molto summa de scudi, cappara, et mai ha fatta alcuna cosa, credendoli quel che diceva, di haver fati in Napoli et a Roma giganti grandi come il monte di Venda, con larghe promesse di far in uno anno quel che in tre far non si poseva, facendo come li zaratani, li quali dicono di cavar denti di bando et poi li vendono un poco di polvere di copo pesta tanto cara che sono a sete dopie pagati dell'opera loro; ma di piú per scavalcarmi dell'opera del tutto et tassarmi disse che li nei disegni erano di mano di m. Paolo Veronese, pittor ecc.mo, il che fu poi volto in honor mio perché aprobò per buoni li mei disegni; et per far creder io a quelli signori et altri che quelli erano di mia mano, da tal occasione provocato, con una mia scrittura lo sfidai a dissegнар di fantasia, in che maniera li piaceva et anchora operare di mano, la qual scrittura rimase apresso

il nodaro, et in vezze di rispondermi, operò con brogli, letere et favori, talmente che chiuse li occhi a più parte di essi signori et hebbe l'intento suo, et non cognobero che non volendo concorer meco nel sudeto modo, non era suficiente a far tal opera, onde che, havendo io sempre conservata questa historia nella mente mia, per tal causa mi ero ritirato, et non [per] la tema di non posser riussir nell'opera, et perché li accidenti variano in noi gli effetti et mutano li pensieri, son stato forciato, dalle sudete due cause, rimovermi da tal mio pensiero che mi riteneva, et non già che io non havessi ardentissimo animo verso questa mia patria, il quale ardore credo che senza comparatione alcuna sia molto maggiore nelli cuori di v. r. tie et m. tie verso me nato in questa città, et mi forcerò di far sì, con la poca mia virtù, che quelle mi potran far degno delli suoi favori, et tanto più sapendo che io ho servito mons. ill. mo patriarcha de Aquileia tanto tempo e tuttavia servo, il quale è signor intenditissimo della scoltura et per gratia del signor Dio si è contentato et si contenta tutta via dell'opera mia, la quale similmente offetisco a quelle in far nuovi modelli della invention del detto quadro che desiderano di far fare, offerendoli ancho un bellissimo pezzo di marmo, quando però iudicherano che il modelo che io farò li sarà di satisfacione, et volendo far finir il quadro incominciato dal q. mess. Danese scultore, mi offerisco nel termine che si trova finirlo, et di più far un'altro modello sopra di esso, acciò quelle possin far iudicio come riuscirà l'opera, finita che sia, et tutte le cose sudete mi offerisco di far con tutti quelli honesti modi et condizioni che da altri scultori proposte li fussero. Alla buona gratia delle quali io, Francesco Segalla, scultor padoano, mi racomando. L.D.O.M.».

(ASP, Notarile, t. 2051, c. 97)

Sartori, S.37 (Forts.): GIROLAMO CAMPAGNA

1573, 18 dicembre. Elezione del Campagna a terminare il quadro del Cattaneo:

«Dovendosi venire alla elettione di un scultore il quale havesse da finire il quadro, che va nella capella del glorioso s. Antonio, già cominciato per il q. mess. Dainese Cathaneo, più fiate si sono ridotti li magnifici presidenti di essa ven. Arca con li r.di Padri per far tal elettione, desiderosissimi di effettuare così degna opera con quell'honore et reputatione che si conviene alla grandezza della città et illustrezza di questa santa chiesa; et hanno sopra tal fatto udito molti che si offeriano di far tal lavoro facendo legger tutti li partiti per essi scultori proposti, con metterli in consulto et haverne particolar discorso sopra ciascuno. Et perchè tra gli altri v'era mess. Hier.mo Campagna veronese, già discepolo di esso mess. Dainese, il quale havea fatto sopra esso quadro già principiato molte fatiche et che di lui assai confidava esso mess. Dainese, havendo in articulo mortis pregato il r.do m. Baldissera da Padova al'hora benemerito guardiano di questo loco et mess. Giacomo Bambagion suo amico che volessero pregar li r.di et mag.ci presidenti a dar detto quadro da finire a esso mess. Hier.mo suo discepolo che gli assicura, che lui faria opera di loro satisfacione, di honor alla città et a sè stesso. De qui è nasiuto che havendo essi r.di et

mag.ci presidenti fatto diligentemente vedere in Venetia alcune opere di mano di esso mess. Hieronimo et quelle comparate con altre di alcuno di quelli, che si offeriano far tal opera, et sopra ciò havuta fidel relatione, che potevano non sol stare al paragon delle altre, ma anco in alcuna parte l'avanzavano, et apresso di questo havendo havuto anco fede per lettere d'altri, et in Venetia d'alcuni nobili della sufficienza di esso mess. Hieronimo, ha parso a detti r.di et mag.ci presidenti il detto mess. Hieronimo per ogni ragion di equità dover essere anteposto a ciascuno, sentendo che più presto si tratti de lassiarlo continuare nelle fatiche per lui incominciate con tanta fede in esso quadro, che di far nuova condotta.

Però è sta' posta parte a chi piace che esso mess. Hieronimo possi et debbi continuare il far detto quadro con li patti modi et conditioni come nella sua scrittura prodotta sotto dí de heri et registrata come avanti, dando però lui la segurtà promessa in essa scrittura in termine de giorni quindeci, qual piaccia a detti r.di et mag.ci presidenti, et sii de niun valore et come se posta non fosse, metta nel rosso, a chi non piace nel verde.

La qual parte abballotata forno pro 7, contra 0 et cosí è rimasta presa».

(ASP, Notarile, t. 2501, c. 98)

Gonzati, Doc. XCV: GIROLAMO CAMPAGNA

(Dai libri dare ed avere 1573-1576)

Ms. Girolamo Campagna scultore de' haver per sua condotta de far il quadro e sue prospettive juxta la condotta di mess. Danese de Catanei dell'anno 1572. 27. xbre, e sua scrittura fatta dopo la morte di esso mess. Danese dell'anno 1573. 17. xbre scudi 650, val L. 4550.

Sartori, S.38 ff. (Forts.): GIROLAMO CAMPAGNA

1574 10 gennaio. Girolamo Campagna scultore ha fatto «l'ornamento e la figura de s. Antonio».

(AdA, Reg. 437, c. 78)

17 gennaio. «Io Marco da Mantoa mi oblige et fo la segurtà a d. Hieronymo scultore che vivendo farà l'opera allui data da v. s. talmente che potrà star nel numero dell'altare, et morendo, che Dio li dia vita longa, non voglio esser sottoposto a cosa alcuna et nel resto tra tanto a quelle mi raccomando et le dico che egli supererà ogni expectatione, Marco da Mantoa servitor».

(ASP, Notarile, t. 2501, c. 108 v - autografo)

19 gennaio. «Ser Franciscus Lizzarius, q. Guidi, habit. Paduae in contr. Stratae Maioris, intellecto tenore scripturae sub die 17 decembris proxime praeteriti praesentatae per d. Hieronymum Campagna sculptorem rr. et

1) Der undatierte Vermerk im "Libro" dürfte unmittelbar im Anschluß an die Entscheidung zugunsten Campagnas - wohl noch im Dezember 1573 - entstanden sein.

magn. praesidentibus ven. Arcae divi Antonii confessoris ac partis die subsequenti captae in eorum congregatione per quam deliberatum fuit quod ipse d. Hieronymus continuare haberet in perficiendo quadro marmoreo olim coepto per q. d. Daynesium Cathaneum cum conditionibus et pactis ut in ea et praecipue quod fideiussorem dare deberet in termino dierum quindecim, quae scriptura et pars sibi coram testibus infrascriptis et ad praesentiam infrascriptorum rr. et magn. praesidentum de verbo ad verbum per me notarium lectae fuerunt, sponte precibus et instantia dicti d. Hieronymi Campagna ibi continue praesentis, fideiussit ac se fideiussorem constituit penes dictos rr. et magn. praedictes et nomine dictae ven. Arcae acceptantes non obstante lapsu temporis dierum quindecim ...obligans se solemniter principaliter et in solidum in omnibus et per omnia ut in ipsa scriptura obligatus est dictus d. Hieronymus ac tenetur virtute partis praedictae...».

(ivi, c. 106; cfr. anche AdA, Reg. 59, c. 55)

21 gennaio. «Exc. mus i. consultus d. Marcus Mantua, intellecto tenore scripturae et partis contentae in fideiussione, precibus d. Hier. sculptoris facta per ser Franciscum Lizzarium penes rr. et magn. praesidentes ven. Arcae divi Antonii confessoris sub die 19 instantis, sponte etc. sic requisitus ab eodem d. Hieronymo ivi continuo praesente, fideiussit et se fideiussorem constituit...».

(ivi, c. 107)

10 febbraio. Girolamo Campagna ha fatto il disegno dell'ornamento da porre al ritratto del Santo, e fatto anche i buchi dove attaccarlo.

(AdA, b. 1021, f. 1575, n. 2)

9 novembre. Si delibera di far fare le due prospettive ancora mancanti nella cappella del Santo:

«Essendo altre volte sta presa parte de far le due prospettive che mancano alli doi quadri che sono nella capella della ven. Arca del glorioso s. Antonio, il che essendo de intiero et perfecto ornamento di essa capella, per essersi già dato a fare a mess. Hieronimo Campagna scultore l'altro quadro che vi manca in essa capella con la sua prospettiva, non si deve per alcun modo tralasciar di fare così degna et honorata opera. Per il che havendosi parlato col soprascritto mess. Hieronimo il quale dandogli la ven. Arca il marmo, che vi andrà, si ha offerto ambedue esse prospettive che saranno bene et saranno da ogni esperto laudate et giudicate degne de un tanto loco per mercede de scudi cento in tutto, con obligo de farli due figure de mezo rilievo cioè un Christo et un s. Antonio et di darle poste in opera di quanto spetta all'officio suo per la festa di s. Antonio prossimo 1575.

Però l'andarà parte che si debbi dare al detto mess. Hieronimo tal opera da fare per detto precio de scudi cento et con l'obligo sopradetto et con obligo ancor di metervi in tutti li occhi et mandole che gli mancano pietre intorno la detta capella, et alli scallini dell'altare le pietre de porfido, mischio, o altro, che gli daranno li agenti di essa ven. Arca. Il qual suo sallario se gli dia scudi sette al mese, cominciando alla fine de novembre prossimo instante, et così ogni fine de ciascun mese. Veduta però prima, de mese in mese, l'opera inanti si faccia il mandato et il resto delli detti scudi sette al

meſe, ſino al compito pagamento ſe gli habbi a dar fornita et veduta l'opera et da eſperti giudicata degna et honorata, dandoli per queſta prima fiata per poter condur un huomo ad agiutarlo ſcudi quattordeci inanti tratto delli primi doi meſi. Et non finendo tal opera per s. Antonio 1575, in luogo de ſcudi cento debbi haver ſolamente ſcudi novanta. Obligandoſi dar per ſegurtà meſſ. Dario veroneſe depentor con laudator idoneo, che ſia de ſodisfattione alla banca. A chi piace etc.» La propoſta venne approvata con tutti i ſuffragi, preſente il Campagna.

(ASP, Notarile, t. 2501, c. 249)

31 agosto. «A m. Girolimo Campagna L. 70».
29 ſetteſembre. «A m. Ierolimo Campagna L. 70».
20 ottobre. «A m. Ierolimo Campagna L. 70».
27 novembre. «A m. Ierolimo Campagna L. 70».
18 dicembre. «A m. Ierolimo Campagna
ſcultore (proſpettiva) L. 168».

(AdA, buſta 963, alle date)

Durante tutto il 1574, per conto del baſſorilievo, il Campagna ebbe L. 588.

(ivi, Reg. 438, c. 73)

1575 20 agosto. «Perché ſi vede che le due figure del Christo et s. Antonio, meſſe nella proſpettiva ho fatta per meſſ. Hieronymo Campagna, non riuſciſcono et non ſono di ſatiffattione univerſale alle perſone che vegono tal opera, però per non moltiplicar inconveniente a inconveniente, l'andarà parte che eſſo meſſer Hieronymo non habbi più a far nell'altra proſpettiva che deve fare ditta figura de noſtro ſignor Ieſu Christo et s. Antonio et in queſto ſii et ſ'intendi derogata la parte de dì 9 novembre proximo paſſato, ferma in reliquis remanendo eſſa parte, coſì in far la proſpettiva honorata et da eſſere giudicata degna di tal loco per eſperti, come in ogn'altra qualità et parte di eſſa, et che eſſo meſſ. Hieronymo in loco de dette figure debba far paeſe bello et conveniente ad eſſa proſpettiva, ſalve in reliquis le ragioni della ven. Arca circa la proſpettiva già fatta. La qual parte abballotata fu preſa de tutti li ſuffragii».

(ASP, Notarile, t. 2501, c. 368; cfr. anche AdA, Reg. 6, c. 156)

6 agosto. «Al Campagna n. 85 L. 70».
29 agosto. «A m. Ieronimo Campagna n. 95 L. 70».
1 ottobre. «A m. Ierolimo Campagna n. 111 L. 119».
25 ottobre. «Contadi a m. Ieronimo ſcultore per mandato in parti de n. 117, L. 119».

10 novembre. «Contadi a m. Ieronimo ſcultore per reſto delle proſpettive, computà li pilàſtri meſſi dalle bande de una, non compreſi dalla parte di eſſe proſpettive, qualli hanno mettuti in loco delle mandole che andavano nelli ſcalini dell'altare iuſta ditta parte come per il ricevere drio del mandato appare n. 124 L. 161».

1 dicembre. «A m. Ieronimo Campagna mandato n. 126 L. 70».

23 dicembre. «A m. Ierolimo Campagna mandato n. 149 L. 70».

(AdA, buſta 963, alla data)

I numeri corriſpondono ai mandati di pagamento. Durante il 1575, Girolamo Campagna non ſolo faceva il baſſorilievo, ma anche «le proſpettive».

(AdA, Reg. 440, c. 61)

Egli ebbe in tutto L. 890 per il quadro e L. 989:3 per le prospettive.

(ivi, Reg. 298, c. 39)

1576 1 febbraio. «A m. Ieronimo scultore
mandato n. 161 L. 70».
9 aprile. «Al Campagna scultor n. 5 L. 140».
7 maggio «A m. Ieronimo scultore n. 25 L. 70».
6 giugno. «A m. Ieronimo Campagna n. 33 L. 70».
(AdA, b. 963, alle date)

Durante tutto il 1576, il Campagna ebbe L. 280 a conto del quadro.

(ivi, Reg. 298, c. 39)

1577 3 maggio. «Dovendosi condur il quadro, fatto per messer Geronimo Campagna, nella capella di s. Antonio et sii necessario trovar huomeni che lo conduca et mettino su, però sii dato carico al r.p. Lanza et magnifico Capodelista de trovar huomeni et far li mercati al meglio potranno et con chi potranno».

(ASP, Notarile, t. 2501, c. 403; cfr. anche AdA, Reg. 6, c. 242)

Detto bassorilievo era certamente già stato collocato per il 29 maggio.

(AdA, b. 1061, f. 3, n. 128)

25 maggio. «Essendo stà dato carico al p. fra Francesco Lanza et al magn. sig. Francesco Capodelista di trovar huomeni che conduchi il quadro fatto per messer Geronimo Campagna in chiesa al suo loco nella capella del glorioso s. Antonio han rinovato(?) con mess. Giacomo et messer Zaneto tagliapria, quali anco hanno condotto detto quadro al loco suo.

Però sendo cosa honesta remunerarli di detta operatione, sii dato a detti messer Giacomo et Zanetto per sua mercede di tal fattura scudi dodese a lire 7 per scudo».

(ASP, Notarile t. 2501, c. 404)

21 settembre. Lettera dei presidenti a un debitore dell'Arca:

«Magnifico come fratello

Sendo noi instati da messere Geronimo Campagna scultore di haver il suo resto di mercede per l'opera del quadro né per hora havendo noi il modo, non li sendo danari in cassa, et dovendosi de suoi affitti prevalersi, mandiamo il detto messer Geronimo al quale v.s. gli darà scudi cento quarantaotto a L. 5 per tanti che lui per l'opera sudetta va nostro creditore per resto, perché tanti gli n'habbiamo cessi del corpo della rata et debito che hora v.s. a conto delli suoi affitti è debitrice.

Però la preghiamo a non mancare acìò il detto messer Geronimo non si lamenti de noi facendosi far di ragione(?) sotto le presenti di tutto quello v.s. gli darà perché di tanto se li menerà buono a conto de' suoi affitti et di gratia la non manchi perché di tutto ne farà favore singulare, pregandoli di tutto core ogni felicità.

Che Dio la conservi.

Di Padova il 21 settembre nel 1577.

Io fra Francesco Regina guardiano affermo quanto de sopra.

Fra Francesco Lanza massaro della ven. Arca affermo quanto è sopra scritto.

Alberto conte de' Conti cassiero affermo come di sopra li presidenti alla v. Arca del glorioso s. Antonio».

Retro sta scritto: «1576, 17 luglio, 1577, 26 marzo 2, 27 ditto 27 novembre».

(AdA, busta 968, alla data)

Se queste ultime date riguardano gli acconti dati al Campagna vuol dire che il debitore dell'Arca non ha consegnato allo scultore neanche un centesimo.

16 dicembre. «Magnificus d. Albertus co. de Comitibus, hon. capserius ven. Arcae gloriosi s. Antonii confessoris, agens cum praesentia et consensu aliorum rr. et magn. collegarum suorum infrascriptorum revera coram testibus ...dedit solvit et exbursavit d. Hieronymo Campagna sculptori libras quadringentas quinquagintatres solidos sexdecim pro residuo et completa solutione mercedis quadri marmorei et prospectivae per ipsum d. Hieronymum factorum et positorum in capella divi Antonii. Pro quibus ipse d. Hieronymus ...fecit ipsis rr. et magn. d. praesidentibus finem et quietationem perpetuamque liberationem tam de habitis per eum quam de habitis per q.d. Dainesium Cathaneum qui coeperat quadrum ipsum ac de omnibus quae tam ipse quam haeredes dicti q.d. Dainesii occasione dicti operis petere potuissent cum pacto de quodcumque amplius non petendo...».

Sono presidenti: p. Francesco Regina guardiano, p. provinciale, p. Francesco Lanza, Francesco Capodilista, Antonio da Leone, Marco Canton.

(ASP, Notarile, t. 2501, c. 139 v)

21 febbraio.	«A m. Ieronimo scultore	L. 280
27 aprile.	«A m. Ieronimo Campagna	L. 70
4 maggio.	«A m. Ieronimo Campagna scultore	L. 70
25 maggio.	«A Ieronimo scultore	L. 70
10 giugno.	«A m. Ieronimo Campagna scultore	L. 735
14 ottobre.	«A m. Ieronimo Campagna scultore	L. 587:4
16 dicembre.	«A m. Ieronimo Campagna, per resto,	L. 453:16

(AdA, busta 963, alle date)

Durante il 1577, il Campagna ebbe in tutto L. 226 (ivi, Reg. 298, c. 39)

Sartori, S.72: unter dem Namen

DANESE CATTANEO

1577 16 dicembre. L'Arca paga a Girolamo Campagna lire 453:16 «pro residuo et completa solutione mercedis quadri marmorei et prospectivae per ipsum d. Hieronymum facta et posita in capella Divi Antonii» ed il Campagna fa all'Arca «quietationem perpetuamque liberationem tam de habitis per eum quam de habitis per q.d. Dainesium Cathaneum qui caeperat quadrum ipsum ac de omnibus quae tam ipse quam haeredes q.d. Dainesii occasione dictae operis petere posuissent».

(ivi, reg. 53, c. 15)

Quellentexte zum "Wunder von Ferrara"

SICCO POLENTONE (Gamboso, 1971, 37/S.241)

Morte quidem istam in Tuscia, sed alteram Ferariae suspicione maxima liberavit. Maritum namque, qui esset vir spectatus atque primarius, reconciliavit uxori; et, quod longe fuit maius ac vere miraculum, quod puer infans, paucos ante dies natus, loqueretur, ac sibi ad quae sanctus peteret, responderet, effecit.

Inerat quidem marito tanta de uxore suspicio, quod natum sibi diebus proximis filium, quasi matre adultera ac semine alieno conceptum, neque tangere nec videre vellet. Puellum hunc sanctus Antonius inter manus accipiens: «Adiuro te, inquit ad puerum, per virtutem Iesu Christi, qui verus est Deus et homo Maria de virgine natus, ut audientibus cunctis nunc mihi respondeas [9v] ac dicas, quisnam est pater tuus».

Tum infantulus, haudquaquam blaese ut solent pueri, sed voce aperta quasi esset decennis, oculis patrem aspiciens, quod alligatas fasciculis manus haberet: «En, inquit, meus hic pater est». Tum sanctus conversus ad patrem: «En filium suscipe tuum; et quam habes pudicam ac de te optime meritam, ut debet quisque vir bonus, uxorem ama», dixit⁸⁷.

HYPPOLITO DA PONTE

Ne questo tacer si debbe in la citra di Ferrara ancora: o stupendo prodigio: o Dio che effalti le cose humile cō la tua mano inuincibile: e metti abbasso le eccelse posse: Antonio la inopinata concordia tra il marito e la moglie discordanti e diede il parlar a vn fanciullino poco auanti nato: hauea suspitione della sua donna benchè falsamente vno de primatii genti/ l'homini di Ferrara chel figliolo da lei nato non fusse di legitimo matrimonio: ma di adulterio: e per tal suspitione non solamente la sua conforte: ma il nato fanciullo capitalmente odiava: per laqual cosa fu presentia del popolo Ferrariese il santo pigliando in mano si putino che era infasce e ponendo ogni speranza in Dio disse: bambino io te adiuro per il santo nome di Iesu Christo: il quale fu vero Dio e vero homo: nato da Maria vergine che tu dica io presentia di costoro che tuo padre: il fanciullo perche hauea ligate le mani volgendolo gli occhi verso il sospetto gentil homo disse con chiara & aperta voce come se de dieci anni fosse stato: ecco la il mio padre: allhora marauigliandosi tutti li circostanti Antonio disse al padre piglia il tuo figliolo e da qua auanti ama la tua casta e pudica donna como ad ogni homo da bene conueniti.

Quellentexte zum "Bein-Wunder"

RIGALDINA (Abate V, S.56)

6. Contigit enim aliud valde mirabile, eodem semel in Hispania¹⁴ existente. Quidam enim iuuenis, honoris, qui secundum Domini praeceptum¹⁵ matri debetur, immemor, et praecepti Domini contemptor impius et transgressor, offensus de matre sic valide percussit cum pede quod ad terram mulier ex ictu est prostrata. Tandem compunctus in praedicatione, et percussus gladio verbi divini ab ore Antonii procedentis, eidem peccatum suum in confessione cum cordis amaritudine et magnis lacrimis revelavit. Quem videns compunctum. Vir Dei ei inter caetera iniunxit quod a matre veniam humiliter postularet.

Cum autem homo ille a matre sua, iuxta quod sibi Vir Dei iniunxerat, pro venia supplicaret, mater dixit: *Ego bene tibi parcerem, sed credo quod Deus non debet tibi tantum flagitium indulgere*. Quo audito, iuuenis, non modicum spiritu conturbatus, cameram tristic intravit, et pedem cum quo matrem percusserat, cum securi sibi protinus amputavit. Quo facto, sanguis incepit fluere et dolor iuvenem affligere, ita quod ad eius et matris, haec intuentis, gemitus est tota vicinia congregata.

Dum autem haec agerentur, Vir Dei per eundem locum transiit, et dum causam tantae congregationis et tumultus didicisset, ter ad mentem reducens quod sibi quidam confessus fuerat qui matrem percusserat, domum intravit. Ut autem iuvenem vidit et cognovit, pedem abscissum petiit et accepit. Tenens ergo pedem, de Dei confidens potentia, *qui sanat contritos corde et eorum contritiones alligat*¹⁶, loco abscissionis protinus applicavit. Quo facto, statim pes ceterae carni coniungitur, et iuuenis a dolore et vulnere pariter liberatur. Ex quo in iuvene commendatur virtus contritionis et confessionis, et virtus orationis Antonii comprobatur¹⁷.

BENIGNITAS (Abate V, S.242)

36. Grande huiusmodi et stupendum accidit miraculum, ex quadam sua confessione, nullatenus reticendum. 37. Cum enim vir quidam de Padua Viro Dei semel, inter alia peccata quae sibi confessus fuerat, retulisset quod cum pede percussisset matrem suam et ita enormiter quod in terram ceciderat, beatus pater Antonius, omnis prorsus execrator nequitiae, in quodam spiritu sui fervore, quasi subsannando, respondit: «Pes qui percutit matrem aut patrem dignus foret protinus amputari». 38. Hoc autem vir simplex non recte intelligens, domum concito rediit ac pedem proprium illico mutilavit. Rumor autem tanti piaculi, totam confestim civitatem pervolans, ad aures famuli Dei est delatus. 39. Qui, mox ad ipsum se transferens, oratione devota praemissa, coniunxit cruri et truncationi pedem, edito pariter signo Crucis. 40. Mirabile certe! Quam cito Vir beatus pedem suo cruri apposuit signumque Crucifixi similiter edidit sacrisque suis manibus desuper aliquandiu perlinivit, tam cito pes viri consolidatus et intersitus est cruri quod statim surrexit homo alacer et incolumis, ambulans et exiliens, Deumque collaudans et magnificans, atque immensas gratias beato patri Antonio referens, qui se sic mirifice sanum fecerat⁵⁰.

L.Surio (Abate V, S.265)

34. - Paduanus quidam Viro Dei confitens peccata sua, inter alia exposuit ei, quod matrem suam tanta vi trussisset pede, ut illa compulsa fuerit cadere. Id audiens Vir sanctus, omnis malitiae hostis capitalis, cum quodam spiritu fervore dixit: «Pes, quo pater aut mater percutitur, merito primum deberet amputari». Quod ille homo simplex perperam accipiens, illico domum abit et pedem amputat. Mox per omnium ora volitat crudele facinus, et ad Virum Dei refertur. Qui absque mora adit hominem, et post oblatas Deo preces, Crucis signo expresso, iungit pedem tibiae et aliquandiu linit sacris manibus suis. Confestim surgit homo incolumis, *ambulans et exiliens et laudans Deum*⁴¹, et ingentes agens gratias servo eius fideli Antonio.

Luzerner Nachträge zur Urlegende (Abate II, S.217)

13. Grande et stupendum miraculum accidit ex quadam sua confessione⁴.

14. Quum enim quidam Leonardus de Padua sancto Antonio semel, inter alia peccata quae sibi confessus fuerat, retulisset quod pede percusserat matrem suam, quae in terram ceciderat malo magno, sanctus Antonius sibi, in spiritus fervore, dixit: - *Pes qui matrem vel patrem percutit dignus foret protinus amputari.*

15. Hoc autem vir simplex non recte intelligens, domum concite rediit pedemque proprium illico mutilavit. 16. Rumor vero tanti piaculi, totam civitatem confestim pervolans, ad aures sancti Antonii est delatus; qui mox, ipsum se transferens, oratione praemissa devota et anxia, coniunxit cruri truncum pedis, edito pariter signo Crucis. 17. Mirabile certe! Quam cito Vir Dei eundem pedem suo cruri apposuit signumque Crucifixi similiter edidit, sacrisque suis manibus desuper aliquandiu perlinivit, tam cito pes ipse ita consolidatus et insertus est cruri quod statim surrexit homo alacer et incolumis, ambulans et exiliens, Deumque collaudans et magnificans, atque immensas gratias referens et clamitans beato Antonio, qui se sic mirifice et tam de facili reparavit.

LIBER MIRACULORUM, o.c., S.138

De fructu suae praedicationis et qualiter reintegravit pedem mutilatum.

Contigit frequenter, quod vir Dei Antonius anhelans ad animarum salutem remedia, quae poterat, peccatoribus, ut a peccato recederent, adhibebat; Immo quod est mirabile, multis personis de nocte dormientibus apparebat et vocans ipsas ex nomine, ut⁵ narrabant fratribus, haec addebat: « Surge et vade ad talem fratrem vel talem sacerdotem et confitere sibi tale peccatum tali tempore per te in tali loco commissum »; quod tamen nemo alius noverat nisi Deus. Et sic per viam istam multa peccata, quae prae verecundia nullo modo audebant confiteri, sacramentali confessione fuerunt expiata.

Contigit autem semel, quod quidam de Padua Leonardus nomine viro Dei inter alia peccata confessus est, quod pede percusserat matrem suam, sic⁶ quod ad terram ceciderat ex enormi impulsu. Quod vir Dei horrens, in fervore spiritus ipsum dure redarguens inter alia verba reprehensionis dixit: « Pes, qui percutit patrem aut matrem, deberet protinus amputari ». Hoc autem vir simplex non recte intelligens et propter culpam et⁷ Sancti exasperationem tristis effectus, domum concite rediit pedemque proprium illico mutilavit. Rumor vero tanti piaculi statim totam civitatem perlustrans ad aures matris Leonardi pervenit. Quae cum festinatione domum rediens, filium sic mutilatum videret; cum⁸ causam didicisset, ivit ad fratres et vociferando de fratre Antonio conqueritur, qui filium suum interfecerat ob hanc causam.

Sanctus autem ipsam consolando⁹ se legitime excusavit; et mox ad ipsum perveniens [f. 43. r. c. I.], oratione praemissa anxia et devota, pedem coniungens tibiae facto pariter signo crucis et sacris manibus aliquandiu desuper liniens, statim pes ita insertus et consolidatus est tibiae, quod ibidem surrexit homo alacer et incolumis exultans et exiliens et laudans Deum¹⁰.

Bartholomeo da Pisa, o.c., S.270

Per hunc Deus plura signa ostendit et fecit. Cum quendam beatus Antonius ad confessionem audisset, qui pede matrem percusserat, et super hoc a sancto Antonio argueretur, dicente illud *evangelii*¹: *Si pes tuus scandalizat te, abscide eum*, sed ille non bene verbum intelligens, dum esset domi, *arripit gladio, pedem sibi amputavit*, et quia effusione sanguinis et dolore in puncto erat mortis, vocatus sanctus Antonius eum redarguit et, dehumato pede, ad crus suum apponens, crucis signo praemisso, pedem cum crure reunivit et illum liberatum reddidit².

Kodex 202 der Biblioteca Classense in Ravenna, 14.Jh.
(Gamboso, 1971, S.247, Anm.49).

Quidam maximus peccator audiens quod beatus Antonius erat famosus in confessione et predicatione, voluit ei confiteri. Et inter alia peccata, dixit istud, scilicet quod fecerat multas iniurias matri suae, et quod percusserat eam cum pede. Tunc ait beatus Antonius: «Ille pes esset dignus amputatione».

Quod iste, quasi pro eo precepto (sic) assumens, accepta absolute ab ipso, rediens domum statim amputavit sibi pedem, et dedit ipsum matri suae, dicens: «Accipe pedem, qui te percussit, quia sic dixit michi beatus Antonius quod facerem».

Tunc mater, tristis et afflicta, accedens ad beatum Antonium narravit sibi quae fecerat filius. Tunc beatus Antonius, et matri et filio compatiens, et se excusans quod non dixerat illa intentione, accepit pedem amputatum et adhesit cruri, et, facto signo crucis, in nomine Iesu Christi sanatus est.

SICCO POLENTONE (Gamboso, 1971, S.247)

45. Ceterum in confessione vir Dei audiens Leonardum, qui se animo irato matrem pede diceret percussisse, quodam spiritus fervore ad peccatorem inquit: «Pes qui percutit patrem aut matrem amputatione dignus est». Ille autem simplex homo et sancti verba rudem ad corticem non ad medullam intelligens, ut rediit domum, quo matrem percusserat pedem gladio mutilavit.

Rumor vero tanti piaculi civitatem implens, brevi ad sancti aures usque pervenit. Tum sanctus ferendam ad opem festine accurrens, oratione mox facta, cruri pedem adiunxit. Inde crucis signo saepius benedicens ac manu demulcens, non ante discessit quam, redintegrato membro, vir ille ut prius sanus et incolumis ambularet ⁴⁹.

Codex Vaticanus (Abate I, S.335)

Miles quidam venerabilis sibi devotus gravi infirmitate detentus, inter alia, recognovit se semel matrem propriam indignatus cum pede graviter percussisse. Intendens igitur beatus ANTONIUS tam grave et tam enorme facinus extirpare, inter alia hoc quoque dixit: qui talia perpetrati (ut essent aliis exemplum) amputare pedem esset iustum et consonum rationi.

Confessione autem facta et absolute recepta, beato Antonio discedente, miles coepit de verbis sancti Antonii cogitare et accersito scutifero, sub prodictionis poena, praecepit sibi pedem amputari. Abhorruit scutifer talia attentare; sed tandem, timens prodictionem incurrere, fecit quod sibi fuerat imperatum.

Attendens uxor virum suum, et propter effusionem sanguinis quasi proximum fore morti et nihilominus tam graviter deturpatum, beatum Antonium adiit, quod sibi acciderat referendo et de eius auxilio conquerendo. Quo audito, beatus Pater, condolens, ad locum usque pervenit ipsum de attentatione tali graviter increpando, sed de Domini bonitate et innocentia sua confidens, fusa oratione, accepto pede et vinciente, tibiae, unde abscissus fuerat, coaptato, sic fuit tibiae solidatum quod nec signi vestigium remaneret (4).

Paul Fridenberger

Accade vna fiada che vno d'padoa. chiamato Leonardo. confessandose a l'omo d'vño. fra li altri peccati. confessò li come hauea percoſſo la madre ſua. col pede p' modo chella cade in terra. De che l'omo d'vño in ſeruoze de ſpirito rigida mente reprimendolo. fra laltre reprimibile parole. diſſeli. El pede che bate el padre o la madre. incòtamente oue eſſer mozado. Onde el ſimplete homo nò intendendo drectamēte ⁊ molto a dolorato p' la colpa. e p' la ſp'ia correctione che gli fece ſcò antonio. Drectamēte ritor no a caſa. e ſubito mozoſe el p' p'io pede. Unde andādo p' tutta la cita el rumore de tāto p'ſa. colò cioe tanta ſclerita e peccato. De che puenēdo a lorechie

de la madre de leonardo. e lei ritoznata preſtamente a caſa vedendo el figliolo coſi. trunco. e in teſe chella ebbe la caſone: Andoſene a li frati. cridando e lamentadoſe de fra antonioio. lo quale p' ſimel caſone hauea cecato el figliolo ſuo. Onde el ſcò ſcuſandose legitimamēte. in còtente vene da lui. E ſicto chl ebbe vna deuota oratione. con iungendo el pede a la gāba. e ſaeto el ſegno de la croce. cò le ſa cre mane vngendolo vno poco d' ſopra. ſubito fo attaccato el pé a la gāba e conſolidato. come ſi mai non haueſſe habuto male. Onde in quel luoco leuoſe l'omo molto allegro ⁊ ſano. ſaltādo e ſazando feſta. Laudando vño ⁊ ſanto antonio.

Catalogis Sanctorum (1493)

¶ Multis quoq; ibi miraculis clariuit. Nam cum quidam ei ꝑſeſſus eſſet ꝑ patrem ſuum calce percuſſerat: & ſanctus ei ad terrorem dixiſſet: ꝑ pes ille dignus erat ut precideretur: iuueniſq; ſimplex domum reuerſus pedem ſibi abſcididiſſet: orante ſancto pes ei reſtiturus eſt.

Hyppolito da Ponte, 1532, S. 38

Com/ ponto di ſoi peccati vn giouine padoano Leonardo chiamato con grande iſtanta deſideraua conſeſſarſe: ne d'altrui eccetto da l'humil ſeruo di Dio. Antonio e venuto li dauanti tra gli altri peccati de quali il gio uine ſe chiamaua in colpa diſſe che vna volta hauea percoſſo ſua madre col piede: allhora duramente reprimendolo Antonio ſantiſſimo gli diſſe: figliol mio: il piede che percote la madre: o il padre e degno: o merita di eſſer tagliato ſecondo la ſententia di Chriſto che dice ſe la tua mano: o il tuo piede te ſcandoleza taglialo e gettalo via: il giouine leuatoſſi dalla conſeſſione penſandoſſi che Chriſto parlaſſe della mano: o piede materiale: tolta la ſpada con le proprie mani ſe taglio il piede: con loquale hauea percoſſa la madre: corſe la madre ſi e popolo a veder tal coſa: e pche per la abundantia del ſangue che viſeua il giouine era gia alla morte vicino: hebbe la madre con li parenti inſieme recorſo al patrocinio ⁊ interceſſione del ſanto: il quale andando oue il giouine era gia nel ponto di morire: e perche il piede tagliato era gia ſtato ſepolto: còmando che fuſſe eſtumulato: ⁊ giogendolo inſieme con la gamba fatoui il ſegno della ſanta croce coſi ſi ſano che pareua mai hauer hauuto leſione alcuna.

Quellentexte zur "Übergabe des Ordensgewandes"

VITA PRIMA (Abate II, S.143/44)

3. Morabantur autem, eo tempore, non longe a civitate Colimbria, in loco qui Sanctus Antonius appellatur⁴, Fratres de Ordine Minorum litteras quidem nescientes, sed virtutem litterae operibus edocentes.

4. Qui, et juxta sui Ordinis statuta⁵, eleemosynae petendae gratia, ad monasterium in quo vir Dei conversabatur quam saepe veniebant. 5. Ad quos, cum ex more, die quodam, vir Dei visitandi gratia accessisset, inter caetera quae locutus est haec quoque dixit: «Ordinis vestri habitum, fratres carissimi, animo desideranti suscipiam, si me, mox ut introgressus fuero, ad terram Saracenorum⁶ mittere sponderitis, quatenus cum Sanctis Martyribus merear et ego consequi coronae participium». 6. Qui, non mediocri gaudio ex tanti viri verbis exhilarati, diem quo haec fiant proximo sequentem constituunt et, ne mora periculum trahat, tempus dilationis praecidunt.

7. Fratribus igitur laetabunde domum redeuntibus, remansit servus Dei Antonius super dictis ab abbate⁷ licentiam petiturus. 8. Qua nimirum vix precibus extorta, Fratres, promissi non immemores, juxta conductum⁸, facto mane, conveniunt et religionis suae habitum in monasterio viro Dei ocius⁹ imponunt. 9. Quod cum factum fuisset, occurrens quidam de fratribus ac concanonicis eius in amaritudine cordis loquebatur dicens: «Vade, vade, quia¹⁰ Sanctus eris». 10. Ad quem conversus vir Dei Antonius humili voce respondit, dicens: «Cum me Sanctum fore audieris, Deum¹¹ collaudabis». 11. Et, his dictis, Fratres gradu concito domum properant et e vestigio sequentem novum hospitem in ostensione caritatis suscipiunt.

VITA SECUNDA (Abate III, S.167/68)

2. QUOMODO ORDINEM FRATRUM MINORUM INTRAVIT; ET QUOMODO IVIT MAROCCHIUM ET DE REDITU EIUS.

1. Cumque Fratres iam dicti Ordinis prope civitatem Colimbriam commorantes ad ipsum ex more monasterium, die quadam, pro eleemosyna petenda diverterent, videns eos Domini Servus nequaquam ultra se continere potuit, sed benigne in partem deductis omnem animi sui conceptum aperuit.

2. Gaudet non modicum ad haec Fratrum pura simplicitas diemque quo hoc ipsorum gaudium impleatur instituunt, et sic laeti Deo gratias agentes abscedunt. Ipse vero, Praelati sui licentia etsi difficulter obtenta¹, gaudens ad conductum se praeparat: sed et Fratres iuxta promissum hilariter redeunt, eique in ipso monasterio suae habitum Religionis imponunt.

3. Qui dum post habitus mutationem mox cum Fratribus inde recessit. Quidam vero ex Concanonicis, super hoc gravius se dolere prae caeteris indicans, sic abeunti in amaritudine cordis dixit: - *Vade, inquit, vade, quia forsitan Sanctus eris*. Cui humiliter sic respondit: - *Cum me Sanctum audieris, Deum utique collaudabis*.

RAYMONDINA (Abate IV, S.16/17)

8. Servus igitur Christi, a proposito suo non recalcitrans, a Patre collegii, ut abundantem impleret justitiam²⁹, obtenta licentia, die praefixa, in ipso monasterio, religionis pauperulae habitu est indutus. 9. Fratribus autem cum simplicitatis suae neophyto glorioso recedentibus laetabunde, quidam ipsius ecclesiae Canonicus in cordis amaritudine prosequens Virum sanctum, impulsu forsitan prophetico, taliter exclamavit: *Vade, inquit, vade, quia sanctus eris!* Ad quem Sanctus conversus, nec negans dictum temerarie, nec jactanter affirmans, nec laudis obnubilatus auditu, inter utrumque gloriam declinando, veram altitudinem cordis ostendit ex humilitate sermonis dicens: *Cum me sanctum audieris, Deum utique collaudabis*³⁰.

RIGALDINA (Abate IV, S.41)

3. Cumque de dictorum Martyrum nece et glorioso triumpho et patentibus miraculis, ad eorum invocationem celebriter ostensis, fama et rumor celebris singulorum impleret auditus, rumor hic et fama non inaniter volat ad *Fernandum*³, sicut ad equum strenuum in diem belli paratum, et sicut ad elephantem ad praelium ex aspectu sanguinis animatum. Statim enim concipit et proponit Fratrum Minorum habitum assumere, ut possit secundum sanctorum Martyrum vitam vivere, et tandem palmam martyrii obtinere. Dicebat enim: *Mutabo habitum, et sic ad pugnam vadam*⁴.

O martyr desiderio, Antoni, quanto studio necem martyrum es secutus! Si enim animam tuam gladius persecutoris non abstulit, illa tamen gloriosa anima palmam martyrii non amisit⁵. Laudabilis Christi miles, quem persecutoris gladius non terruit, sed ad palmam martyrii fortius animavit!

4. Igitur dum mente conceptum propositum pertractaret, contigit die quadam ut Fratres Minores, prope Colimbriam commorantes, propter Christum pauperes, ad dictum monasterium Colimbriae, causa petendae elemosynae declinarent. Quos ut Vir Dei vidit, nequaquam ultra continere se potuit, sed ipsis in partem deductis, omnem sui animi conceptum aperuit, et humiliter se in Fratrem Ordinis recipi postulavit. Ne enim Franciscus solus curreret in praedicationis stadio, sibi praedictum sumat⁶ spiritu prophetico Isaiae: *Induam eum tunica tua, et cingulo tuo confortabo eum*^{6bis}.

Gaudet Fraterum in immensum hoc audito simplicitas, cernens ovile suum augmentari, et ovem foecundam intra caulas suas reponi, et Ecclesiam novae prolis foetu, Francisci meritis, ampliari⁶. Die igitur conducta et praelati sui licentia difficulter obtenta, Fratres laeti adveniunt, et, in ipso monasterio, Viro Dei habitum suae religionis imponunt.

5. Habitu igitur ad modum crucis disposito induitur, qui pro Christo affectabat summo desiderio crucifigi; et fune praecingitur, qui desiderabat propter Christum obedientiae cingulo circumcingi. Eia, strenuissime miles, Antoni, fer arma invictissimi Regis, Christi; fer eius crucem in habitu, quo adversarias terreas potestates; fer funem pro cingulo, quo victus cum Christo iugo obedientiae sis ligatus!

Cum igitur miles Christi Antonius, armis caelestis militiae indutus, cum commilitonibus suis iter arriperet, ut campum arctae paupertatis intraret, quidam de Canonicis, qui eum arctius diligebat, in cordis amaritudine sibi dixit: *Vade, inquit, vade, quia forsitan sanctus eris*. Cui Vir Dei, ut erat columbinae simplicitatis et iam afflari incipiens spiritu propheticae veritatis, sic respondit: - *Cum me sanctum audieris, Deum utique collaudabis*.

BENIGNITAS (Abate V, S.228/29)

1. Attendite, fratres carissimi, hominem pacificum et vere cunctis amabilem *Antonium*, quia nec praelatus nec superior¹ sibi licentiam erogare volebat, neque consilium aliorum Fratrum in hoc concurrebat, nec etiam *Concanonicus* eius absentiam sustinebat. 2. Puto quod non sine gravi moerore, non absque magna lacrimarum effusione, non sine magna totius monasterii desolatione, talem Virum dimittebant, quem in brevi rectorem eiusdem loci habere idoneum se credebant⁵.

E

1. O beatum Virum, a cunctis merito extollendum, *Antonium*, qui totis praecordiis affectabat pro Christo subire martyrium! Sed mira Ipsius ineffabilis providentia, ut evidentius demum claruit, eum reservabat ad utiliora in proximum, quando in multis orbis partibus tantas per diabolum deceptas animas de faecibus peccatorum reduxit ad poenitentiae saluterum fructum.

2. Cuius animam etsi *gladius persecutoris non abstulit, palmam tamen martyrii non amisit*¹.

L.Surius (Abate V, S.252)

5. - Erat per id tempus haud procul a Colimbria, eo in loco qui S. Antonius dicitur, ubi fratres erant instituto et professione Franciscani, litteras quidem nescientes sed vim atque virtutem litterae vita et virtutibus exprimentes; qui, ex praescripto regulae et professionis suae, eleemosynam peturi, ad monasterium Viri Dei saepe venire solebant. Ad quos pro suo more die quodam visitandi gratia clam accedens, inter caetera ait ad illos: «Ordinis vestri habitum, fratres charissimi, ardenti animo cupio accipere, modo id mihi polliceri velitis, simul atque illum induero, missuros me vos ad regiones Saracenorum, ut cum sanctis martyribus merear ego quoque sanguinem fundere et esse coronae illorum particeps». Illi, his auditis, non mediocriter tanti Viri sermonibus exhilarati, diem crastinum eius explendo desiderio designant.

Mox beatus Antonius abbatem suum pro obtinenda abeundi facultate precibus pulsat, eaque vix extorta, fratres Franciscani non immemores pollicitationis suae, mane redeunt, habitum suae professionis illi tradunt. Quo cum ille indutus esset, quidam ex Canonicis monasterii eius acerbo animo dixit ad eum: «Eas, eas: forsitan sanctus eris». Ad quem ille conversus, humili voce dixit: «Cum me in sanctos relatum audieris, profecto Deum laudabis.» Possumus ex his colligere, quam gratus ille fratribus suis fuerit, cui nec praelatus nisi admodum difficulter discedendi voluit facere potestatem, nec fratres hac in re suo eum fovere consilio, nec ille quem diximus frater eius absentiam aequo potuit animo perferre. Puto equidem non sine absque multo dolore et lacrymis talem a se Virum illos dimisisse, quem sui monasterii idoneum sese praefectum brevi habituros sperarent.

Porro autem fratres Franciscani cum novo socio suo domum properant, eumque amanter accipiunt. Sed quia formidabat Vir Dei, ne parentes aliquam ipsi molestiam facerent, ut ipsum inquirentium curam eluderet, mutato nomine, Antonium se dici voluit.

Pietro Calo da Chioggia (ca. 1340), Abate I, S.325

1. ANTONIUS de Ordine Minorum Fratrum in Yspania, civitate Ulisbona nomine, oriundus, a pueritia sanctus, in baptismo Fernandus appellatus, primo quidem in Ordine sancti Augustini, scilicet Canoniorum Regularium, suscepit habitum. 2. Deinde, auditio quod quidam Fratrum Minorum, apud Marrochium, a prophanis pro Christo necati essent - quorum etiam venerandas Reliquias vir quidam famosus, nomine Petrus, inde detulerat eorumque passionis ordinem divulgaverat - subito, more elephantis ad praelium ex aspectu sanguinis animatus, desiderio martyrii totus aestuabat. 3. Igitur habitum Minorum assumpsit, moxque cum ipsis Fratribus Minoribus recessit, praelati sui licentia, etsi difficulter, obtenta. 4. Quidam autem Canonicorum, prae caeteris dolens, abeunti sic ait: *Vade, va., quia forsitan sanctus eris.* Cui ille humiliter: *Cum me sanctum audieris, Deum laudabis.*

Bartholomeo da Pisa, o.c., S.264

Dum ibidem vir Dei maueret, in Marrochio quinque fratres Minores, a beato Francisco missi illuc ob fidem praedicandam, a rege Marrochiorum martyrio glorioso coronantur. Quorum venerandas reliquias [cum in Hispaniam detulisset] dominus Petrus infans, germanus regis Portugalliae, dum ipsorum meritis a manibus dicti regis Marrochiorum, apud quem ob metum fratris sui regis manebat, se praedicat liberatum et dictorum fratrum (b) celebrem passionem, ad aures beati Antonii pervenit; quod ut percepit, zelo fidei et martyrii succensus optat praefatis martyribus sicut iungi consortio, sic et habitu, ut ad praefata perveniat. Unde die quadam fratribus Minoribus ad suum divertendo monasterium, data per ipsos fiducia eidem, quod eum ad terram saracenorum dirigerent, habitum ordinis Minorum, habita prius a suo priore de hoc licentia, cum induentes, factus est frater Minor. Directus iuxta promissum, ad partes infidelium ut pergeret, diutino languore torrens (c), ad partes fidelium pro sanitate recuperanda coactus est redire; et dum ad solum nativum intenderet redire, versus Hispaniam navigando, ventis secundis non flantibus, devenit ad Siciliam.

SICCO POLENTONE (Gamboso, 1971, 16/S.230)

16. Fratribus autem collaudantibus Deum seque invicem devota quadam ac pia - ut Dei servi boni solent - caritate et amore congratulantibus quod suum in ordinem virum hunc doctum eundemque bonum ac promptum ad Dei servitia et martyrium, suscepissent; en unus¹² ad eum in spiritu inquit: «Vade, tu sanctus eris». Tum ad illum Antonius humili, ut soleret semper, voce respondit: «Cum sanctum me videbis, tum laudabis Deum».

Ceterum post multos ac pios amplexus, sermones, oscula, inde cunctis lacrimantibus abiit, et qua traiceret ad barbaros navem ascendit. Plenus erat amore Iesu Christi, atque iam desiderio et voluntate martyr¹³.

HYPPOLITO DA PONTE, S.19

finalmente vna delle volte menando da parte Fernão nostro li dui frati che venuti erano per elemosina gli manifesta la sua deliberatione secretamente gli dimanda aiuto e finalmente parte per divina ispiratione che già ab eterno così in la divina mente era determinato: parte per lassidua eshortatione delli dui frati liguali al dispregio di tutto el mondo lo inducevano ogni volta che nel pre nominato monasterio di santa croce andavano. Fernão delibero lassiar lhabito de canonici regulari non per dispregio di quello ma per haver comodita di predicar agl'infideli e per amor de piu perfetta e supereminente vita. Dimandata dunque licentia alli soi superiori con difficulta habiandola impetrata se parti dal monasterio di santa croce nel cui partire vno di canonici o per amaritudine di animo o per varicatione & ispiratione divina: perche in questo son varie opinion: va: va: disse che forsi sarai santo: a cui Fernão humilissimamente così rispose: quando tu intenderai chio sia santo io me persuado che tu ne lauderai Dio & indi partèdossi arriuato nel luoco di santo Antonio cō somma gratulatione de gli pauperimi frati che iuterano. Fu vestito del nostro habito minorcano e cambiandogli il nome di Fernando per il nome del luoco doue se vesti: Antonio vollero che se adimandasse e così noi da qui auanti in questa nostra opera lassato il nome di Fernando Antonio sempre il do mandaremo.

Quellentexte zum "Wunder des Geizhalses"

L.Surio (Abate V, S.264)

31. - In usurarii cuiusdam exequiis Vir Dei concionaturus, thematis loco accepit illud ex Evangelio: *Ubi est thesaurus tuus, ibi est et cor tuum*¹⁹. Sub concione autem inter caetera ait: «*Mortuus est hic dives et sepultus est in inferno*²⁰. Ite ad thesaurum eius et in illius medio invenietis cor eius, corpore iam humato». Abierunt hominis parentes et amici, cor adhuc calidum in medio nummorum eius invenerunt.

LEGGENDA FIORENTINA, o.c., S.496

35. Usurarii (9) cor inter pecunias inventum ad preceptum eius, cum predicaret in funere eius et diccret: «*Mortuus est dives et sepultus est in inferno*» (10), plures convertit ad Christum.

Bartholomeo da Pisa, o.c., S.268

Hic beatus Antonius in funere cuiusdam praedicans usurarii proposuit pro themate illud: *Ubi est thesaurus tuus, ibi erit et cor tuum*; et dixit: «*Mortuus est hic dives, et sepultus est in inferno*²»; et addidit dicens parentibus, ipso sepulto: «*Ite ad thesauros eius, et in medio eorum cor eius invenietis, eo quod non remansit in corpore*»; et sic facientes cor adhuc calidum invenerunt in medio denariorum⁴. Codex Vaticanus (Abate I, S.333)

Accidit die quadam quod cum beatus ANTONIUS verbum divinum evangelizaret, murmur factus est in populo. quod quidam fenerator magnus subito erat mortuus. Qui videndo clamores populi et murmur audiendo, interrogavit quidnam esset. Respondunt ei, quod quidam magnus usurarius subito mortuus est. Totus in se fremuit, et ait illis: *Videte modo qualiter verificatum est verbum dominicum*: quia dixit: «*Ubi est thesaurus tuus, ibi et cor tuum erit*». *Eatis, inquit, ad archam suam et in maiori sacco suo denariorum cor eius invenietis*. Quod ita factum est. Et ad probandum sancti Patris verbum propositum, aperierunt corpus eius, et non invinentes cor eius, ibi Deum et servum eius beatum Antonium pariter laudaverunt (1).

SICCO POLENTONE (Gamboso, 1971, S.240)

35. In Tuscia vero, quae Italiae est magna provincia, cum mortui divitis ac pecuniosi hominis funus (ut solet) celebre ageretur, qui forte tum aderat noster hic sanctus Antonius, subito quodam spiritus fervore commotus, exclamat: mortuum hunc haudquaquam sacro in loco, sed civitatis ad moenia uti canem sepeliendum fore, quod inferno damnata sit anima eius, nec cor haberet in corpore, sed uti dictum a Domino memorat sanctus evangelista Lucas: *Ubi thesaurus tuus, ibi et cor tuum esset*.

Hanc ad vocem, facile creditu, omnibus concitatis, diversae hinc atque inde sententiae habebantur. Tandem iussi qui rimarentur, iacentis pectus aperiunt. Cor autem illius haudquaquam in corpore, sed uti praedixerat sanctus, quo in loco erat pecunia invenerunt. Quam ob rem civitas et Deum et sanctum laudavit summe; qui vero erat mortuus, non praeparato in mausoleo, sed uti asinus ad terrealia tractus atque sepultus est³⁵.

Quellentexte zum "Glas-Wunder"

VITA PRIMA (Abate II, S.196/97)

40. DE VITRO CONSERVATO

1. Miles quidam de Salvaterra¹. Aleardinus² nomine, cum, ab ineunte aetate haeretica pravitae delusus die quadam post obitum Sancti cum uxore sua ac familia non parva Paduam advenisset, constitutus in mensa, super miraculis beati Antonii meritis fidelium devotioni exhibitis, cum caeteris praevalentibus conferebat. 2. Cumque vere «sanctum Dei» beatum Antonium fore caeteri asseruissent, evacuato, quem manibus tenebat, cyatho vitreo, in haec ferme verba prorupit: «Si cyathum hunc illaesum servaverit quem vos «sanctum» dicitis, vera fore credam, quae de ipso mihi persuadere contenditis». 3. Proiectoque de solio, cui ad prandendum considerat, in terram cyathus³ - dictu mirabile! - collisum lapidi vitrum restitit et, videntibus multis in platea prope adstantibus, inconcussum permansit. 4. Quo viso miraculo, poenitentia ductus miles ad vitrum impiger prosilivit, illaesumque secum perferens, Fratribus, quae facta fuerant, cuncta per ordinem narravit. 5. Facta igitur confessione, iunctam sibi pro peccatis poenitentiam devotus suscepit et, fideliter Christo adhaerens, mirabilia eius constantissime praedicavit.

VITA SECUNDA (Abate III, 7/S.187)

Miles quidam, a primaeva aetate haereticus, ad mensam sedens de miraculis sancti Viri narrantes audivit, qui subsannans cyathum vitreum, quem manu tenebat, in terram ab alto proiecit, dicens: — *Si vitrum hoc Antonius conservaverit integrum, hunc utique credo Sanctum*. Quo, licet ad petram colliso, tamen mirabiliter conservato, mox erroribus abdicatis fide perfecta coepit credere Christo.

RIGALDINA (Abate IV, 28/S.77)

Miles quidam, a primaeva aetate haereticus, ad mensam sedens de miraculis sancti Viri narrantes audivit. Qui subsannans, cyathum vitreum, quem manu tenebat, in terram ab alto proiecit, dicens: *Si vitrum hoc Antonius conservaverit integrum, hunc utique credo sanctum*. Quo licet ad petram colliso, tamen mirabiliter conservato, mox erroribus abdicatis fide perfecta credere coepit Christo.

Nec mirum si vitrum integrum servavit glorificatus in caelis, qui vitrum fractum reparavit existens in terris²². Ideo sic cantatur ad eius laudem in hymno²³:

*Haereticum lux fidei
signo purgat, dum iacitur
ab alto vasis vitrei
fragilitas, nec frangitur.*

P.Calo da Chioggia (Abate I, S.329).

15. Miles quidam, a primaeva aetate haereticus, ad mensam sedens. de miraculis sancti Viri narrantes audivit: qui subsannans, cyphum vitreum. quem manu tenebat, in terram ab alto proiecit, dicens: *Si vitrum hoc Antonius conservaverit integrum, hunc utique credo Sanctum*. Quo, licet ad petram colliso, tamen mirabiliter conservato, mox, erroribus abdicatis, fide perfecta coepit credere Christo.

SICCO POLENTONE (Gamboso, 1971, 98/S.279

Salvaterra e civitate Aleardinus miles, alioquin egregius sed ab ineunte aetate haeretica pravitate delusus, paulum post sancti obitum Paduam venit. Audiens vero quae multa et magna hoc de sancto miracula narrentur, subiratus atque blasphemans a mensa surrexit, dicens:

«Si ciatus hic non frangetur, credam fratrem hunc vestrum Antonium sanctum esse». Prensum autem ciatum vitreum eundemque magnum, alta e sinistra inferiorem in lapidem, quanta vi potuit, manu iecit. Ciatius quidem nulla est in parte laesus. Ipse autem, qui fratrem hunc Antonium et verbis et animo contemnebat et sanctum esse negabat, hoc miraculo territus, haeresim posuit, et conversus catholicam ad fidem, deinde sancti huius devotus ac laudum eius [24v] mirabilis praedicator fuit. Ciatius vero inter reliquias sancti, magna cum reverentia et cura, pro testimonio conservatur¹⁵².

Hyppolito da Ponte, S.75

Aleardino milite animoso: e nelle arme fortissimo della patria di Salvaterra: talmète dalla heresia era accecato: chi o nulla o molto poco credeva dell'altra vita: aduene o paura o p di involere si come io credo più presto chel se trasferisse insino a Padova: pochi giorni doppo il trāsito di qsto santo dalla terra al cielo: & essendosi asstetato a mēsa per māgiare senti molti che narrauano diuersi miracoli di questo santo ello cō poca patientia como era incredulo ascoltando le loro parole se volto con faccia turbata e disse: de me marauiglio del vostro poco discorso a pensar che vno homo morto possa far miracoli: io me persuado così che l'homo morto sia simile al foco spento e che in se non habbia virtù alcuna: & afirmando colloro che habueano veduto miracoli euidentissimi incomincio a bismare alla soldatesca: e prendendovni bichieri in mano pieno di furore impacientissimo disse: se questo bichieri non se romperà credero che questo vostro frate sia santo: e con quāto impeto gli fu possibile gittò il bichieri dalla fenestra altissima sopra vn durissimo sasso: percosse il fragil vetro su la dura pietra e reperi colto balzo in alto: ne si ruppe come piacque a laltissimo Dio per confunder la heretica prauita del milite: e per dimostrar li eccelsi meriti del santo: quādo il solo dato incredulo vide questo aperse gli occhi della mente e fatto fidelissimo christiano in sino che visse publicamente predicaua aqualunche le laudi di questo santo: il bichieri tra le altre sante reliquie in testimonio del miracolo honoratamente sta riposto.

Quellentexte für die "Erweckung des Knaben Parisio"

VITA PRIMA (Abate II, S.207)

"Addizioni di Padova III"

1. In civitate Ulixbona erat quidam parvulus, Parisius nomine, sancti patris nostri Antonii linea parentelae germanus'.

2. Hunc quum, die quadam, pueri quidam, spatiandi causa, ut aetatis illius mos est, intrantes mare in navicula quadam parvula, secum ducerent, subito tempestate valida exorta in mari, ipsa navicula ipsique omnes in mare fluctuantium ventorum impulsu rapido sunt submersi. 3. Consociis autem praedicti infantuli, quia provectoris aetatis erant natatque noverant, evadentibus, in mari profundo solus puerulus hic remansit.

4. Quumque matri de submersione filii fuisset a narrantibus nuntiatum, gemitunda mater ad litus celeriter properavit, vidensque piscatores retia mittentes in mare, exoravit suppliciter ut retia iacerent ubi filius eius submersus fuerat, ut quem perdiderat vivum, videre saltem posset miserabiliter iam defunctum. 5. Quum autem velut piscem quemdam eum, iactis in mare retibus, predidissent, tristabile visu! eum matri mortuum reddiderunt. 6. Accurrentes autem consanguinei et amici, eumque domum cum matre querulos clamoribus deportantes, super discum quemdam, ut haustas aquas emitteret, pedes eius verso capite levaverunt. 7. Sed nec sic quidem erat vox, neque sensus, quia, complexis, more defunctorum, genis ac labiis, omnis penitus abscesserat spes salutis.

8. Quem tandem quum, die sequenti, letali frigore frigidum contrectassent, eius tradendum sepulturae corpusculum decreverunt. 9. Mater autem hoc penitus fieri non sinebat; sed amaris perfusa singultibus beato Antonio, ut filium sibi vivum redderet, prece incessabili supplicabat, eundem, si sibi dignaretur reddere, spondens processu temporis Minorum Fratrum Ordini se daturam. 10. Quumque pia mater, importuna pie solidaque in spe, beatum patrem Antonium acclamaret, tandem, die tertia, cunctis cernentibus qui ad spectaculum advolarant, surrexit qui fuerat mortuus, beati Antonii meritis gloriosis.

11. Mater vero, laetabunda et gaudens, omnesque qui adstant populi, quid factum fuerat admirantes, Deo et beato Antonio laudum praeconia persolverunt. 12. Quumque, processu temporis, parvulus excrevisset, pia mater, promissi voti non immemor, eum Minorum Fratrum Ordini mancipavit. 13. Ipse autem, religionem ingressus, frater Parisius appellatus, conversationem inter Fratres gerens omni morum sanctitate praefulgida, quae sibi, morientium salus et vita, Summus Opifex, servuli sui Antonii meritis, effecerat per ordinem postmodum enarravit'.

Kodex 202 der Biblioteca Classense in Ravenna
(Gamboso, 1971, S.279, Anm.149)

Quidam iuvenes, in Hispania, de civitate Ulixbona, ibant cum quadam barcha solatiando per flumen, et barca submersa est. Sed tamen omnes evaserunt, preter quemdam, qui vocabatur Parisius, qui suffocatus fuit, et non apparuit. Quod significaverunt, isti qui evaserant, illius parentibus et amicis. Tunc mater misit piscatores, qui querebant filium suum suffocatum; quem et invenerunt. Consanguinei autem et amici volebant eum facere sepelliri. Quibus mater: «Confido in Domino Ihesu Christo et beato Antonio, quod reddet michi filium meum». Et tenuit eum sic defunctum in domo per tres dies, rogans devotissime beatum Antonium; et promittens, quod si redderet sibi filium suum, quod faceret ipsum intrare ordinem fratrum Minorum. Tertia autem die suscitatus est. Et factus est frater Minor.

LEGGENDA FIORENTINA, o.c., S.495/96

31. In civitate Ulixbona filius sororis beati Antonii, vix quinque[n]is, cum aliis pueris in mari ludens, eversa navicula, aliis natantibus, ipse solus est submersus; et, post tres horas, mater accurrens filium mortuum, a piscatoribus captum, recepit. Et cum cum pater cum ceteris vellent (m) tradere sepulture, dixit mater: 'Aut mecum dimitte, aut me cum ipso sepellite'. Et mox, conversa cum lacrimis ad beatum Antonium, dixit: 'Frater mi, qui in extraneis es pius et mirabilis, numquid sorori tue eris crudelis? Esto nunc tue sorori propitius et redde michi filium, et promitto tibi quod ipsum in divino servitio tradam Ordini tuo'. Mox puer sanus surrexit, et ipsa protinus ad locum Fratrum eum deduxit (a) et habitum Fratrum Minorum accepit et usque in finem laudabiliter (b) vitam duxit (I).

LIBER MIRACULORUM, o.c., S.142/43

Z w e i Fassungen:

De puero submerso a morte liberato.

In eadem namque civitate Ulixbona puerulus quidam Parisius^o nomine, beati Antonii linea parentelae germanus⁷, cum aliis consociis mare petens spatiandi causa se in quadam navicula posuerunt. Illico vero gravi tempestate suborta, cum ipsis navicula fluctuantium ventorum impulsu rapido est submersa; aliis autem, quia profectionis aetatis erant et artem natandi noverant, mortem evadentibus, solus hic Parisius velut ponderosus lapis in voragine continuo profundatus fuit et post modicum suffocatus. Quod mater audiens clamans, flens et eiulans ad litus properat⁸ et piscatores lacrymosis precibus rogat, ut retribus, si possent, extrahant filium, ut saltem eum videat vel defunctum.

Cum vero retia mittentes ipsum velut piscem predidissent, huiusmodi spectaculum tristi matri [c. II.] protinus reddiderunt. Cum vero accurrentibus parentibus et amicis ad domum cum lacrymosis⁹ gemitibus fuisset deportatus, ut haustas aquas emitteret, pedes eius verso capite levaverunt, sed nec sic erat vox nec aliquod signum vitae. Cumque ipsum die sequenti tradere sepulturae communiter decrevisset, mater eius, fiduciam habens in Domino et in beato Antonio servo eius, nequaquam permittebat, sed clamorosis vocibus Sanctum devotissime invocabat spoudens firmiter, si resurgeret, ipsum Ordini se daturam.

Die vero tertia cunctis cernentibus, qui astabant, surrexit qui fuerat mortuus et revixit; quo¹ omnes praesentes cum magno gaudio Deo et beato Antonio laudum praecordia devotissime persolverunt. Mater vero sui voti non inmemor, cum puer excrevisset, ipsum libere Ordini mancipavit. Qui conversationem inter fratres gerens praefulgidam, quae sibi Deus per beatum Antonium mirifica fecerat postea fratribus enarravit.

ebda. S.145/46

Qualiter filium sororis suae submersum a mortuis resuscitavit post votum.

In civitate Ulixbona filius² sororis beati Antonii forte quinquennis cum aliis pueris in mari ludens, eversa navicula, solus aliis natantibus est submersus³. Mater vero post tres horas accurrens filium mortuum a piscatoribus recepit. Pater vero eum volebat sepelire. Mater vero clamabat: « Aut mecum eum dimitte, [c. II.] aut me sepeli cum eo ». Et conversa ad beatum Antonium dixit cum lacrymis: « Frater mi, etsi extraneis es pius et mirabilis, sorori tuae crudelis eris? Esto nunc mihi⁴ propitius et mihi filium meum restitue. Tibi enim promitto, quod ipsum in Ordine tuo divino servitio dedicabo ». Mox puer surrexit incolumis et matre votum implente in Ordine sancte vixit.

Bartolomeo da Pisa, o.c., S.272

In civitate Ulixibona filius sororis sancti Antonii quinquennis in mari ludens cum pueris, eversa navicula, aliis natantibus, solus ille submersus remansit; mater vero post tres horas accurrens filium mortuum a piscatoribus captum recepit. Sed cum pater vellet eum sepelire, mater non permisit, sed ad beatum Antonium conversa ait: « Frater mi, si extraneus es pius et mirabilis (b), nunquid tuae sorori eris crudelis? Esto mihi nunc propitius et filium meum mihi redde; tibi enim promitto, quod in divino servitio eum ordini tuo tradam ». Mirabile dictu! Statim puer surrexit incolumis atque sanus, acsi nunquam mali aliquid habuisset. Et matre votum implete, puer frater Minor factus usque ad finem in ordine laudabiliter vixit ».

SICCO POLENTONE (Gamboso, 1971, 96/S.278)

Eadem quoque e civitate Ulixibona eademque e familia qua esset noster sanctus Antonius oriundus, Parisius puer, alijs a pueris, ut solent pueri, ludendi causa in naviculam ductus, mari quieto cum ceteris remigabat. Mox autem ventis contrariis agitato mari, navicula mergitur. Qui erant in ea pueri nando in litus evadunt omnes praeter Parisium, qui aetate minor esset et natandi artem puerulus non haberet. Solus ipse fluctibus obrutus ac mortuus est. Placato autem mari, piscatores retibus captum [24r] extrahunt. Rem omnem amici ut sepeliatur praesto sollicitant. Mater autem, mente omni in sanctum intenta, ne sepeliatur quantis potest excusationibus differt. Sancto quidem vovet, si filio redditur vita, se illum quam primum patiatur aetas, fratrem Minorum in ordine posituram. Tercius iam aderat dies. Sed cum minus eius de salute amici sperarent, tum magis atque magis devota mater orabat. Denique puer, matris precibus exauditis, movere anhelitus ac membra coepit; deinde surgens, multos in annos vixit. Minorum autem ordinem frater ex voto matris ingressus, et serviens Deo gratias egit et quae sibi evenissent saepe numero enarravit ¹⁴⁰.

Naturali cursu filium puerum vita defunctum pater, adversantibus amicis, ad triduum usque sepeliri prohibuit ¹⁵⁰. Artem iste, tarvisino in agro, lignariam exercebat. Sancti vero huius mirum in modum devotus erat, spemque in eo adeo constantem ac firmam habebat, ut crederet sine dubio fore quod misericors Deus vitam, ob preces ac merita sancti huius, filio redderet. Jam in derisum eius simplicitas venerat ¹⁵¹. Sed ecce qui Lazarum resuscitavit, huic quoque puero, secundum patris spem, videntibus qui futurum non credebant, sanitatem vitamque restituit.

Paul Fridenberger, 1493/95

Z w e i Fassungen

Mella cita
de lijsbona el fiolo d
la forella del beato
antonio el quale era de anni cir
ca cinque zugado con li altri fa
zuli nel mare rivoltata la bar
chetta scampati tutti li altri che
sapeuao natate solo lui sanego
ende deli a tre hore conedo al
mare la madre li pescadori li
detteno el fiolo suo morto. uno
volendo el padre farlo sepelire
la madre cridaa e dicea. O
laffelo stare con mi: o feme sepe

lire insieme con lui. Et voltati
al beato antonio disse co molte
lachrime. Dai fratello mio se fa
li extranei se pietoso e mirabile
serai crudele alla forella tua. P
gote a me sei propitio e restitu
issime el fiolo mio che io te p
mette che io ne lordine tuo de
dicarolo al diuino servitio. o mi
randa cosa subito suffito el san
zullo sano e salvo. et adimpie
do la madre el votovisse nel or
dine sanctamente.

Como scō ato. resuscito vno
fanzulo ch'era negato e morto.

Inella cita ^{de lijsbo} na vno
fanzulo chiamato pisi. lo qle p
linea de partela era germano
di brō stonto. Ande adādo lui
con li altri compagni a spasso al
mare se poseno in vna barchet-
ta. Et subito vna graue fortu-
na e vno grāde impeto de vēto
le sumerie. Ada tutti li altri .p
essere de mazore eta. e p haucr
larte di sap nodare se cāpo. So-
lo qillo parisiō a mō duno gra-
ue saxo andoseno in fine al fon-
do e anegosse. La quale cosa in-
tesa che ebbe la madre pstante
te ando al lito cridādo piāgēdo
e lamentandose. E cū lacrimo
se pgiere pregbaua li pescato-
ri che se posseno cō le rete tra-
zano fori el fiolo suo. ayo che al-
meno la loveda morto. Onde
gittato ch'liebbe le rete nel ma-
re e bauēdolo pso come se fosse
stato vn pesse a la trista madre
vettero tale spectaculo. Or ve-
nēdo a lei li parēti e li amici e f-

rendo con lacbrime e pianti de-
portato a casa i lo leuorono con
li picci in suzo azovomitasse la-
qua salsa Ada in esso sanzullo
non era voce ne alcuno segno
di vita. Hauēdo dūqz determi-
nato el sequēte di d sepe lirlo e
bauēdo la mfe sua fiducia i dio
e nel beato antonio seruo suo p
nullo modo la madre non con-
sentendo: ma con lamenteuole
voce inuocaua deuotissimamen-
te el sancto promittēdoli ferma-
mente sel resuscitasse di darlo a
lordine. vnde el terzo zorno ve-
dendo tutti che erano li presen-
senti fo resuscitato el sanzullo
che era morto Laqual cosa ve-
dendo la madre e li circostanti
referiteno gratie e laude a dio e
al beato Antonio: e la madre
non si dimenticho del suo voto
vnde doppo chel fo cresciuto el
so sanzullo liberamente el dete-
teno a lordine Loqual se porto
fra li frati con vna splendida cō-
uersione. e quelle cose ch' dio
per el beato antonio gli hauea
facto le narro poi ali altri.

Hippolito da Ponte, 1532

In la citta di Vlisbona la carnal forella del beatissimo
Antonio hauea vn figliolino piccolo di eta chiamato
Parisi: ilqual con gli altri fanciulli giocando con vna
barchetta per il tranquillo mare essendo da vn subito
vento assalito sumergendosi la barca per che non ha-
uea gouernatore: tutti gli altri fanciulli saluandosi a ter-
ra per haucr la peritia del notare: esso solo: & per la
citade detestellare: perche notar non sapeta: tra le tem-
pestose acque se anego: essendo poi il mare placato li
pescatori con le rette il traffeto morto fora del mare:
gli amici pieni di cordoglio solletrano che se habbia a
sepellire: la madre con quanta escusatione po prolon-
ga la sepoltura del figliolo: e questo perche hauea cer-
ta speranza nel suo santo fratello: e diceua fratel mio
se a tutti sei stato piatoso e pieno di misericordia: se-
rai pietuole alla tua amantissima sorella: eta gia il
terzo giorno: quanto manco speranza haueano glial-
tri: trauro piu la speme della afflitta madre cresceua di-
cendo: fratello mio che tra brati stando in cielo li mei
preghi al colti non mi abandonare in tanta doglia: e
fel mto figliuolo viuo me rendi subito che hauea il cō-
po idoneo prometto a Dio e a voi farlo frate de lordi-
ne che v'io fosti: essendo in terra a pena finito hauea il
voto: & ecco il fanciullo comincio a mouersi: & cōtra
la opinione di tutti sano e saluo ritorno in vita: & intrā-
do ne lordine minorato santissimamente longo tem-
po viffe: publicamēte narraua il miracoloso beneficio
che per li meriti del santo Dio gli hauea concesso.

Quellentexte für das "Wunder der erretteten Ehefrau"

LIBER MIRACULORUM, o.c., S.126/27

Qualiter capillos evulsos capiti cuiusdam mulieris sibi devotae restituit.

In eadem patria^o erat quaedam mulier fratribus multum devota, quae pro eis aliquando emebat necessaria et habebat [c. II.] virum zelotypum et insuper indevotum. Cumque quodam sero pro fratrum necessitatibus diu stetisset, ita quod nocte veniret ad domum, maritus impropere² dixit: « Modo venis de amatoribus tuis ». Et illa: « Verum est, de fratribus Minoribus³, quos propter Deum diligo et occasione ipsorum steti tantum ». At ille plenus ira accepit illam per capillos et in tantum traxit huc atque illuc, quod totam illam capillaturam et capillos evulsit. Quod ipsa videns crines colligi fecit et fide illuminata capillos super auriculare⁴ posuit eosque ibi disponens, caput super eos inclinavit. Mane autem facto, misit ad sanctum Antonium, ut ad eam cito veniret, quia non erat sibi bene. Credens autem vir sanctus, quod vellet confiteri, ad eam accedere festinavit. Et illa: « Frater Antoni, ecce quid passa sum pro fratribus vestris ». Et enarrato quod factum fuerat, in spiritu⁴ subiunxit: « Si, inquit, vultis Deum pro me orare, scio, quod capillos Deus ut prius restituet mihi ». Et sanctus: « Vade⁴, mulier, fecisti me ad hoc venire »! Et recedens fratres vocari fecit et narravit eis quod mulieri contigerat; quod etiam suppliciter postulabat. Et ait: « Oremus, fratres, et respiciet Dominus, ut spero, fidem suam ». Et statim Sancto orante capilli ordinati mulieris capiti restituuntur ut prius. Redeunte autem viro, mulier ostendendo caput quod contigerat^o enarravit. Qui stupefactus et a Deo respectus intrinsecus, suspicione ac zelotypia totaliter recedente, obsequiosus fratribus ex tunc multum efficitur et devotus.

SICCO POLENTONE (Gamboso, 1971, 36/S.241

Fueritne quod miraculum [9r] sequitur eisdem loco et tempore nescio, sed fuisse in Tuscia certa res est. Miles erat tuscus, cum nobilitate generis tum opibus strenuus, sed irascebatur facile; atque tanta saepe exardebat ira, quod furentis in modum neque quid diceret, nec quid faceret ulla ratione cognosceret.

Uxorem hic, feminam nobilem atque pudicam, quod fortasse quicquam minus congrue respondisset, ira subita, ut solebat, accensus, multis pugnis et calcibus percutit, totam per domum trahit, capillos - carissimum mulierum decus - evellit, atque tandem semianimum alto e solarium supinam in curiam iacit.

Ad eam rem domus accurrit tota, et qui aderant omnes moesti famuli et famulae dominam, ut possunt commodius, in lectum ferunt. Ipse vero miles, scelere patrato dolens ac poenitens, sanctum Antonium - qui tum forte illa esset in civitate et sanctitatis suae iam pervulgata fama, apud omnes summa in reverentia haberetur - ut opem ferat multa prece precatus est. Quid dixerim? Properat cum milite sanctus et manu iacentis ulcera leniens ac crucis signo continuo signans, genua in terram flectit, Deum ut moribundae restituat vitam et sanitatem orat. Mulier autem, quae membris confractis iaceret ac mortua videretur, sancto exorante sana et libera assurrexit³⁶.

Codex Vaticanus (Abate I, S.127 ff.)

Accidit semel quod quaedam mulier habebat virum haereticum et cum, quadam die, audiret verbum Dei a beato ANTONIO evangelizatum; igitur, cum multum tardasset, interrogavit eam vir eius: *Unde venis?* Quae tremefacta respondit: *Audiui Fratrem Antonium mirabilia de Deo praedicantem, cuius devotione, in nimio fervore accensa, non potui redire usque modo.* Qui furore repletus percussit eam graviter capillosque capitis eradicavit. Quo facto, furore plenus exivit de domo.

Statim igitur dicta mulier pro beato Antonio misit et, confessa, tribulationem suam narravit. Qua audita, sanctus Pater capillos petiit et subito super caput mulieris, cum signo crucis, posuit. Quo facto statim curata est et capilli loco suo radicati. Vidensque vir eius omnia quae acciderant meritis sancti Patris Antonii, praetermisso errore, ad Dominum est conversus (3).

Quellentexte zur "Erweckung des Mädchens Eurilia"

VITA PRIMA (Abate II, 39/S.196)

1. In comitatu Paduae erat puella^a quaedam, Eurilia^b nomine, quae euntem ad domum vicinae pro quaerendo igne matrem ex more secuta, redeunte ea domum, in fossa quadam, aqua et luto plena, supino vultu natans inventa est mortua. 2. Accurrens itaque gemebunda mater submersam de lacu filiam traxit et, advolantibus ob triste spectaculum multis, in ripa fossae suffocatam locavit. 3. Quam, cum vir quidam de circumstantibus letali frigore rigidam contrectasset, verso ad terram capite, pedes eius super discum in altum levavit; sed nec sic quidem erat vox, neque sensus, quia, compressis more defunctorum genis ac labiis iunctis, spes omnis salutis abscesserat. 4. Tandem sollicita mater, votum vovens Domino ac servo eius beato Antonio, promisit se iconem^c ceream ad tumulum ipsius delaturam, si natam sibi restituere dignaretur vivam. 5. Facto autem voto, mox videntibus cunctis labia movit et, immisso ori eius cuiuspiam digito, aquas haustas emisit et per sancti Patris merita vitali fota calore revixit.

Bartolomeo da Pisa, o.c., S.272

In

comitatu Paduae filiam cuiusdam mulieris submersam (c) in aqua, facto voto ad beatum Antonium a matre, si filiam suscitabat, deportando imaginem de cera ad eius sepulchrum, mox coram omnibus, aqua emissa, calore vitali fota revixit^d.

SICCO POLENTONE (Gamboso, 1971, S.277)

Eurilia puella paduano in agro matrem, ignis petendi causa, vicinam ad domum profectam sequens, aquosam in foveam - cum minus caute, ut pueri solent, incederet - matre non advertente, prolapsa atque demersa est. Extracta vero, mortua videbatur ac erat. Voto autem per matrem facto, quod eam si revivisceret secum ad arcam duceret, statuatque ceream sibi offerret; subito, videntibus cunctis, spiritum vitae recepit atque labia movens quas hauserat aquas evomuit¹⁴⁷.

Hyppolito da Ponte

«Nel contado di Padoa vna picola fanciulla Carilin
schiamata seguitando la madre che andava a casa di
vna sua vicina a tuor del foro: in aduerentemente ca-
mpando como fanno li fanciulli casco in vna fossa ple-
na di acqua senza che la madre di tal caduta se accor-
gesse: essendo poi tratta fora della fossa a tutti senza
subito morta pareua: & era in effetto morta: ma recer-
cando si la madre di fando Antonio fece voto che se la
impetrava la resurrezione della sua figliola la condu-
rebbe secca alla sua arca fantissima: vna imagine di
cera li presenterebbe: subito la fanciulla ribebbe il spi-
rito & movendo le labre vomito fora l'acqua: e viva e
sua finalmente risord.

Quellentexte für das "Wunder von Lissabon"

L.Surius, 1572 (Abate II, 32/S.264)

Cum Paduae degeret Vir Dei, Ulysbonae duo cives inexpiabili odio se mutuo prosequabantur; e quibus alter iuxta aedes parentum beati Viri manebat, et cum hora vespertina filium hostis sui in platea invenisset, per summam crudelitatem iugulavit, et intempesta nocte in horto parentum Viri Dei, facta fovea, eum sepelivit. Cum autem nobilis esset is cuius filius caesus erat, inquisitum est diligenter, et repertum eius filium illac transisse, ubi eius inimicus morabatur. Itaque eius domo et horto lustrato, nihil compertum est. Itum est ad vicinas aedes, et in horto illarum pueri cadaver inventum est. Itaque pater sancti Viri cum tota familia coniectus est in vincula, tanquam reus caedis illius.

Id vero ut per spiritum Paduae cognovit Vir Dei, vesperi a Guardiano petiit copiam exeundi, quae illi negata non est. Eadem nocte, magno miraculo Ulysbonam perductus est, et proxima luce ad iudicem se contulit, rogans ut insontes e vinculis dimissos pateretur abire domum. Illo modis omnibus recusante, petiit cadaver perempti pueri ad se adferri. Quo allato, iussit surgere puerum et dicere, num a parentibus ipsius occisus esset. Ille surgens, dixit eius caedis illos prorsus conscios non esse: atque ita discedendi est illis facta potestas. Mansit toto illo die cum parentibus suis Vir beatus et mane, angelico ministerio, Paduam reductus est.

Bartolomeo da Pisa, o.c., S.269/70

In Padua beatus Antonius existens rem vidit, quam narro a dicto fratre mihi relatum (a) *. In civitate Ulisbona, de qua ipse sanctus Antonius fuit oriundus, viventibus ipsius beati Antonii parentibus, videlicet patre, matre et fratribus, cum quidam duo cives inimici essent et hostes capitales, contigit, filium puerum unius dictorum de sero ab alio inveniri, qui iuxta parentes beati Antonii habitabat. Quem crudelis homo capiens perductum ad domum statim occidit et in profunda nocte hortum parentum beati Antonii intrans, facta fovea, latenter humavit et abscessit. Et quia puer filius erat personae notabilis, facta inquisitione, repertum est ipsum puerum per contratam, ubi hostis habitabat, transisse; et cum domus hostis esset quaesita cum horto, nihil est repertum. Sed inquisita domo cum horto parentum beati Antonii, puer in horto sepultus est inventus; propter quod a iustituario regis pater cum omnibus de domo detenti sunt, tanquam ipsi puerum occidissent. Quod cum beatus Antonius, etsi esset Paduae, spiritu cognovisset, licentiam a guardiano de sero petens conventum exivit; et cum pergeret de nocte, ad civitatem Ulisbonam divino miraculo est deductus. Et mane intrans civitatem ad iustitiarium pergeus rogare eum coepit, ut innoxios a crimine absolveret et dimitteret; sed ille cum nulla ratione id vellet peragere, beatus Antonius puerum mortuum sibi deferri mandavit. Qui adductus, mandavit [sibi], ut surgeret et, an sui parentes eum occidissent, indicaret. Qui a mortuis surgens dixit, beati Antonii parentes immunes esse a sua morte; propter quod absoluti et dimissi sunt. Qui (b) cum eisdem beatus Antonius per totam diem stetisset, de sero ab Ulisbona recedens mane Paduae est inventus.

Paul Fridenberger, 1493/95

Come sancto antonio fece par
lare vno homo morto e libero e
gli suoi parenti della calum-
nia.

Vna altra vol-

ta lo demonio cō tutta sua' frau-
dulentia et astutia volendo da-
re pena ad antonio. fece che in
spagna ne la cita de lissbona do-
ue habitauano li parenti del ser-
uo de dio. vno sacerdotte circa
meza nocte amazando vno ho-
mo suo inimico. porto lo corpo
truncato e butollo nella posses-
sione deli parenti de sancto an-
tonio e fugitte. Lo di segūte vi-
gnando lo zorno. li vicini troua-
do lo sangue sparso crudelmen-
te per le frate. e cercando che
cosa fosse quella. cercando i qua-
e in la. trouarono finalmente lo
corpo morto presso della casa d'
li parenti de sancto antonio La
qual nouella oldendo lo' pode-
sta. veneli con li soirri e con grā
de furia. Et misse le mane ad of-
fo alo padre e alla madre de sã-
cto antonio: liquali come inno-
centi e boni christiani scusando
se per ogni via e modo che gli e-
ra possibile. non forono exaudi-
ti. Et menati in prison fo data
la sententia. dopo pochi zorni
che ambe doe fosseno impiccha-
ti per la gola e l' homo d' dio an-
tonio predicando allora in ita-
lia hebbe questo per reuelatio-
ne diuina. Et habiando compa-

sione deli suoi parenti senando
alo suo guardiano e dimãdo hu-
milemente licentia: e vno com-
pagno azio andasse presso i spa-
gna per alcuni bisogni e lo suo
guardiano caritatiuamente gli
assigno vno frate diuoto e scō.
Et partendosi de sera de quel
lo suo luogo: la matina sequen-
te se trouo presso dalla porta de
lissbona Et intrando in la cita
trono li soi parenti za cōdēnati
alla morte per essere apicbati.
Della qualcosa Antonio forte
volendo. senãdoe presso allo po-
desta e comenzo reprenderlo co-
me hauesse facto e dato senten-
tia iniusta: vogliando iustificare
e fare morire li innocenti liqua-
li erano senza colpa. Et lo po-
desta loquale si per ydita come
etiam per experientia cognobe
la sanctita de antonio. disseli.
Se tu frate. Antonio porai tro-
uare scusa legitima ouero testi-
monio sufficiente della inno-
centia. dali toi parenti son con-
tento de lassarli liberi e sēza ma-
le fare aloro: ma se tu non porai
bisogno e se facia iustitia. habiã-
do trouato l' homo morto in ca-
sa de costoro. Allora antōio ha-
biando firmissima speranza nel
la diuina clemētia disse. La piu
certa e la piu vera testimonian-
za che poremo trouare si e. che
dimandiamo l' homo morto si li
mei parenti lhanno amazato.
Et se lui dice che si sia facta roso-
ne e iustitia Et etiam diō. si l' ho-
mo dice che loro non sonno in
colpa. siano lassati liberi Alla-
qual parola mirabile et ragio-
nevole. lo podesta e tutt'ol po-
pulo consentendo andorono in
sieme al sepolcro del corpo mor-

to. loqual za per molti di so se-
polto. Et lo seruo de dio anto-
nio ponendo se prima in oratio-
ne prego la misericordia diuina
che lo adiutasse in tal necessita.
et habiando compita la oratio-
ne. se leuoe con grãde fede e dis-
se ad alta voce. O huomo te co-
mando per la virtu de l' omni-
potente dio e per parte de misere
iesu christo che tu si dica se que-
sti mei parenti te bano morto:.
Stupenda e forte admiranda
cosa. Si p̃sto che lo seruo d' dio
hebbe facto lo smadameſto l' ho-
mo za p' molti di sepolto nō potēdo
fare cōtra le parole d' li fidele ser-
uo de dio. respose alta voce del
sepolcro rōisse. Costoro ch' so-
no sculpati d' la mia morte. sono
innocēti e sēza culpa verſia. oldē-
do q̃sto atōio e lo podesta e tutti
li circōstati. stanão forte stupefac-
ti de quello grandissimo mira-
colo. Et sancto Antonio disse
a l' homo morto O dormi in pa-
ce e dio sia bñdicto. lo qual ha li
berato li innocēti. Et lo pode-
sta volea pur che antonio cōmã-
dasse al bō morto douesse dire.
chi era colui chi lauena amaza-
to Respose antonio. Io son vi-
gnuto. p' scusar li innocēti nō p'
scusar li rei e homicidiali. Ba-
sta a mi cio che ho facto. Et li pa-
renti de antonio forono lassati
cō grande alegrezza. li quali isse-
me con scō atōnio rendetēo lau-
de e glia a dio. Et antonio con-
fortando li sui parenti. e piglia-
do cōbiato di loro se parti. Et lo
di sequēte fo trouato in ytalia. si-
ando portado p' mana de li an-
zeli. a laude e gloria d' l' omni-
potente dio. Amen.

Hyppolito da Ponte, 1532 (S.39/40)

Ma chi e quello così pertinace: così incredulo: così alla verita totalmente contrario & inimico: che non se commoua: che nō deuenti attonito legendo o aldēdo legere quel ch'io scriuo: quanto spacio di via e da Padoa in Vlisbona: essendo Padoa in Italia: Vlisbona appresso le colonne di Hercole ne l'ultime parti della terra: circondata da locca no quanto spacio consummarebbe. chi volesse andare da l'una citta a l'altra: o altezza di scientia e sapientia di Dio: e como sono in comprensibili li iudicii suoi & in persecrabile le sue vie: conobbe Antonio essendo a Padoa per diuina reuelatione qualmente nella citta di Vlisbona essendo capital inimicitia fra dui patrii gentili homini di quella: vno de loro amazzo il figliol de l'altro occultamente tirarlo in casa: e poi di notte: perche il domicilio de l'uno e l'altro gentili homo era contiguo alla casa oue il padre e la madre del beatissimo Antonio habitauano: nell'orto delli parenti del santo li perfidi homicidi lamazato figliolo in vna cauata fossa seppelirno: conobbe ancora quella anima illuminata da Christo como nel seguente giorno si fu diligentemente cercato dal prefetto della citta nella casa e ne l'orto dello inimico gentili homo di cui era suspitione che amazato lo hauesse per lodio che l'hauea al padre: e non velo trouando videro ne l'orto delli parenti soi la terra da fiesco zapata: & iul

K iiii

cauando trouorno il morto fanciullo che cercauano: sepe ancora qualmente el padre e la madre sua erano stati posti in pregione condannati a morte per tal indicio: benché falso fusse: onde egli per voler remediar a tanto male la sera adimando licentia al suo guardia no che voleua partirsi da Padoa per vn di solo: la mattina si trouo in Vlisbona: e se me adimandi che vel portote respondo che glielo porto colui che porto Abachuc propheta da Iudea infino in Babilonia in vn momento a dar da mangiare a Daniele che era dentro al lago di Leontariuato nella citta oue nacque se nando dal prefetto egli chiese per misericordia che li innocenti padre e madre liberar volesse dalle carceri e dal gia propinquo supplicio della morte: e respondendoli il prefetto che nol potea fare perche lo indicio manifesto gli condēnaua a morte: comando il santo fosse portato il corpo del morto fanciullo: & in presenza de infinita moltitudine di gente gli disse: fanciullo: io te comando da parte di Iesu Christo vero figliol di Dio: & redentore de l'uniuerso che tu dica semio padre ha colpa alcuna in la tua morte: mirabile Dio in le sue sante operationi leuosi impiedi il fanciullo che era morto a questa voce: & aprendo la sua bocca disse: sapiati como il padre e madre di questo seruo di Dio: non ha colpa della mia morte esultantemente di nouo morio: per laqual cosa: il prefetto libero li innocenti incarcerati: & Antonio il di seguente si trouo a Padoa: questi sono li veri foccoristi: questi sono li aiuti che manda Dio: questi sono li fauori che dal ciel descenjeno: in comparatione di quelli ognialtro fauore e scarso: perche li homini: o non possiano: o veramente non sano: o non vogliano.

III Verzeichnis der Abbildungen

- Abb. 1 Cappella del Santo, Ansicht der Fassade
- Abb. 2 Schematisierte Frontansicht der Cappella
del Santo (aus: Gonzati, La Basilica ..)
- Abb. 3 Frontansicht der Cappella di S. Felice
(S. Giacomo)
- Abb. 4 wie 3
- Abb. 5 Querschnitt der Basilica del Santo mit
einem Seitenaufriß der Cappella del Santo
und Cappella di S. Felice
- Abb. 6 Lageskizze der neun Reliefs in der Cappella
del Santo
- Abb. 7 Antonio Lombardo, Wunder von Ferrara, 1500-05.
Cappella del Santo, Padua
- Abb. 8 Tullio Lombardo, Bein-Wunder, 1500-05.
Cappella del Santo, Padua
- Abb. 9 Gesamtansicht der Blendarkade von Tullio Lom-
bardo, Bein-Wunder mit "prospettiva" und "zonta"
- Abb. 10 Gesamtansicht der Blendarkaden mit den beiden
Reliefs Tullio Lombardos
- Abb. 11 Antonio Minelli, Übergabe des Ordensgewandes,
1512/13-1519).
Cappella del Santo, Padua
- Abb. 12 Tullio Lombardo, Wunder des Geizhalses, 1520-25.
Cappella del Santo, Padua
- Abb. 13 Gesamtansicht der Blendarkade mit Tullio Lombardos
Wunder des Geizhalses
- Abb. 14 Giammaria Mosca und Paolo Stella, Glas-Wunder,
1520-1529.
Cappella del Santo, Padua

- Abb. 15 Antonio Minelli und Jacopo Sansovino,
Erweckung des Knaben Parisio, 1520-1536.
Cappella del Santo, Padua
- Abb. 16 Giovanni Dentone und Silvio Cosini, Wunder
der erretteten Ehefrau, 1524-36.
Cappella del Santo, Padua
- Abb. 17 Jacopo Sansovino, Erweckung des Mädchens
Eurilia, 1536-1563.
Cappella del Santo, Padua
- Abb. 18 Danese Cattaneo und Girolamo Campagna,
Wunder von Lissabon, 1571-1577.
Cappella del Santo, Padua
- Abb. 19 sienesisch, Wunder des hl. Antonius, 15. Jh.
(Musée del l'Ain, Bourg)
- Abb. 20 Benvenuto di Giovanni, Drei Wunder des hl.
Antonius, 1450-53.
Fresko in der linken Seitenkapelle im Baptis-
terium S. Giovanni, Siena
- Abb. 21 Lorentino d'Arezzo: Heimsuchung, die Hl. Bern-
hard, Sebastian, Antonius und vier Wunder des
hl. Antonius, 1480.
Fresko in der Antonius-Kapelle von S. Fran-
cesco, Arezzo
- Abb. 22 toskanisch-umbrisch, 15. Jh.
Der hl. Antonius im Nußbaum mit 13 Episoden
und Wunderszenen (Rom, Biblioteca Casanatense)
- Abb. 23 Donatello, Wunder von Ferrara, 1447/48.
Bronzerelief vom Hochaltar des Santo in Padua

- Abb. 24 Benvenuto di Giovanni, Wunder von Ferrara, 1450-53.
Baptisterium, Siena
- Abb. 25 anon., Wunder von Ferrara, 15. Jh.
S. Francesco, Deruta
- Abb. 26 Antonio Lombardo, Wunder von Ferrara, 1500-1505. Cappella del Santo, Padua
- Abb. 27a Röm. weibl. Gewandstatue (claud.),
Museo Civico, Vicenza
- Abb. 27b Nischenstatue vom Grabmal Giovanni Mocenigo, Tullio Lombardo, ca. 1495/99
- Abb. 28 Röm. weibl. Gewandstatue,
Museo Archeologico, Venedig
- Abb. 29 Puttenrelief vom sog. Thron des Saturn,
Museo Archeologico, Venedig
- Abb. 30 Tizian, Wunder von Ferrara, 1511.
Fresko in der Scuola del Santo, Padua
- Abb. 31 Girolamo da Treviso, Wunder von Ferrara, 1525/26.
Antonius-Kapelle in S. Petronio, Bologna
- Abb. 32 Garofalo, Wunder von Ferrara, Zeichnung
für das Altarbild der Obizzi-Kapelle von
S. Maria in Vado (Ferrara) - Paris, Louvre
- Abb. 33 Girolamo del Santo (Schule), Wunder von Ferrara,
Camposampiero, Santuario del Noce
- Abb. 34 Bein-Wunder, Glasfenster der Unterkirche von
S. Francesco, Assisi, Mitte 14. Jh.
- Abb. 35 Donatello, Bein-Wunder, Bronzerelief vom Hoch-
altar des Santo, 1447/48
- Abb. 36 Lorenzo da Viterbo, Bein-Wunder, 1461.
S. Francesco (Montefalco)

- Abb. 37 Lorentino d'Arezzo, Bein-Wunder, 1480.
S. Francesco (Arezzo)
- Abb. 38 anon., 15. Jh., Bein-Wunder,
S. Francesco (Deruta)
- Abb. 39 Tullio Lombardo, Bein-Wunder, 1500-1505.
Cappella del Santo, Padua
- Abb. 40 Tizian, Bein-Wunder, 1411.
Scuola del Santo, Padua
- Abb. 41 Girolamo da Treviso, Bein-Wunder, 1525/26.
Cappella di S. Antonio, S. Petronio, Bologna
- Abb. 42 Girolamo del Santo (Schule), Bein-Wunder
(Fresko), 1535/37, Camposampiero,
Santuario del Noce
- Abb. 43 Antonius verläßt den Orden der Augustiner-
Chorherren, Glasfenster in der Unterkirche
von S. Francesco, Assisi, Mitte 14. Jh.
- Abb. 44 Umkreis des Pietro Lorenzetti, Übergabe des
Ordensgewandes (Rom, Pinacoteca Vaticana)
- Abb. 45 Benedetto da Majano, Martyrium der Franzis-
kaner in Marokko, 1472/75.
Relief von der Kanzel in S. Croce, Florenz
- Abb. 46 Antonio Minelli, Übergabe des Ordensgewandes,
1512/13-1519.
Cappella del Santo, Padua
- Abb. 47 Francesco Pesellino, Wunder des Geizhalses
(Florenz, Uffizien)
- Abb. 48 sienes., 15. Jh., Wunder des Geizhalses
(Rom, Musei Vaticani)
- Abb. 49 Donatello, Wunder des Geizhalses (Ausschnitt),
1447/48.
Bronzerelief vom Hochaltar des Santo in Padua

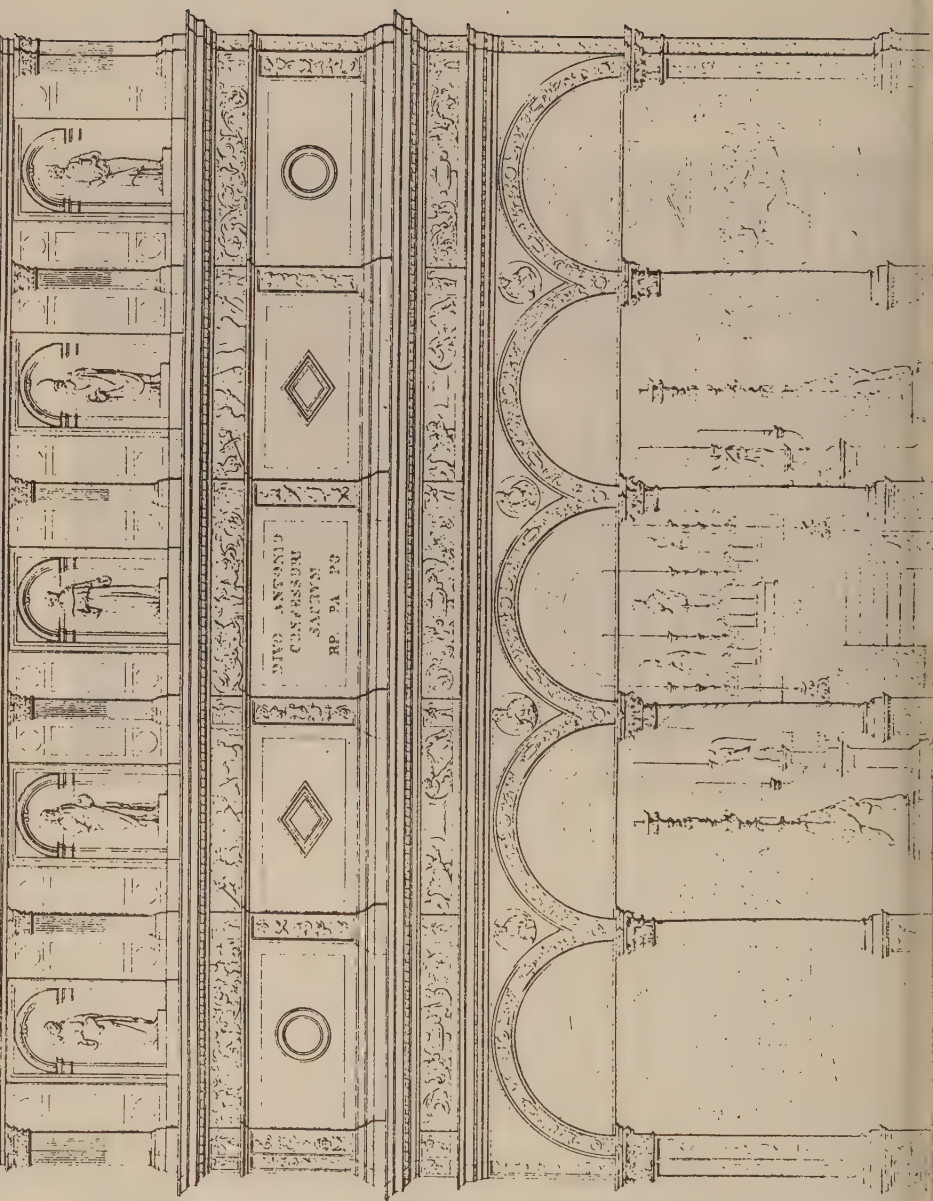
- Abb. 50 wie 49 - Ausschnitt mit der geöffneten Geldkiste
- Abb. 51 anon., 15. Jh., Wunder des Geizhalses, S. Francesco (Deruta)
- Abb. 52 Lorentino d'Arezzo, Wunder des Geizhalses, 1480.
S. Francesco (Arezzo)
- Abb. 53 Francesco Vecellio, Wunder des Geizhalses, 1511/12.
Fresko in der Scuola del Santo, Padua
- Abb. 54 Tullio Lombardo, Wunder des Geizhalses, 1520-25.
Cappella del Santo, Padua
- Abb. 55 Girolamo da Treviso, Wunder des Geizhalses, 1525/26.
Fresko in der Cappella di S. Antonio, S. Petronio, Bologna
- Abb. 56a Girolamo del Santo, Glas-Wunder, 1511.
Fresko in der Scuola del Santo, Padua
- Abb. 56b Kreis des Girolamo del Santo, Glas-Wunder, 1510/20.
Fresko im Ambulatorium der Sakristei des Santo, Padua
- Abb. 57 Giammaria Mosca und Paolo Stella, 1520-29.
Das Glas-Wunder, Relief in der Cappella del Santo, Padua
- Abb. 58 Girolamo da Treviso, Glas-Wunder, 1525/26.
Grisaille in der Cappella Saraceni, S. Petronio, Bologna
- Abb. 59 Giammartino Tranzapani, Erweckung des Knaßen Parisio, 1511.
Fresko in der Scuola del Santo, Padua

- Abb. 60 Antonio Minelli und Jacopo Sansovino,
Erweckung des Knaben Parisio, 1520-36.
Cappella del Santo, Padua
- Abb. 61 Tizian, Wunder der erretteten Ehefrau, 1510.
Fresko in der Scuola del Santo, Padua
- Abb. 62 Giovanni Dentone, Silvio Cosini, Wunder der
erretteten Ehefrau, 1524-36.
Cappella del Santo, Padua
- Abb. 63 Girolamo da Treviso, Erweckung des Mädchens
Eurilia, 1525/26.
Grisaille-Fresko in der Cappella Saraceni,
S. Petronio, Bologna
- Abb. 64 Jacopo Sansovino, Erweckung des Mädchens
Eurilia, 1536-1563.
Cappella del Santo, Padua
- Abb. 65 anon., 15. Jh., Wunder von Lissabon,
Fresko in S. Francesco (Deruta)
- Abb. 66 Unbekannter Meister, Wunder von Lissabon,
ca. 1512.
Fresko in der Scuola del Santo, Padua
- Abb. 67 Danese Cattaneo und Girolamo Campagna, Wunder
von Lissabon, 1571-77.
Cappella del Santo, Padua
- Abb. 68 Tullio Lombardo, Signatur in Steinintarsia im
Sockel der Engel von S. Martino, Venedig (ca.
1480/90)
- Abb. 69-
77: siehe S. 218/219
- Abb. 78 Lorenzo und Cristoforo da Lendenara (Canozzi),
Ansicht des Santo, 1462/69.
Holzintarsia des ehem. Chorgestühls des Santo
(heute: Cappella S. Rosa da Lima, Santo)

- Abb. 79 Ansicht eines Stadtttores, vgl. Nr. 78
- Abb. 80 Lorenzo da Lendenara, Der hl. Franziskus,
1476/77.
Holzintarsia eines Sakristeischrankes
(S. Antonio, Padua)
- Abb. 81 Der hl. Antonius, vgl. Nr. 80
- Abb. 82 Pierantonio dell'Abate, Madonna mit Kind,
hl. Antonius, 1490.
Holzintarsia für das Sakristei-Gestühl
des Santo, Padua
- Abb. 83 perspektivische Stadtansicht, siehe Nr. 82
- Abb. 84 Giovanni Minelli und Werkstatt, geöffnetes
und 85 Schrankregal mit liturgischem Gerät, ca.
1500-1503.
Reliefs zweier Säulenpostamente in der
Cappella del Santo, Padua
- Abb. 86 Pietro Lombardo und Werkstatt, Fassade der
Scuola Grande di San Marco in Venedig,
ca. 1490.
- Abb. 87 Tullio Lombardo, Der hl. Markus und Amianus
vgl. Nr. 86
- Abb. 88 Tullio Lombardo, Taufe des Amianus,
vgl. Nr. 86
- Abb. 89 vgl. Nr. 86, Hauptportal der Scuola mit Löwen-
relief
- Abb. 90 Tullio Lombardo, Marienkrönung, 1502/04.
Relief-Pala in S. Giovanni Crisostomo, Venedig
- Abb. 91- Hl. Johannes und anonymer Heiliger, 13. Jh.
93 - Reliefs über dem Türsturz der Porta dei
Fiori, S. Marco, Venedig

- Abb. 94 "Traditio Legis", 13. Jh.,
Relief in der Cappella delle Reliquie
S. Marco, Venedig
- Abb. 95 Prozession der Kaiserfamilie, 1. Jh. n.Chr.,
Relief von der "Ara Pacis Augustae", Rom
- Abb. 96 Relieffragment einer Prozession von der
"Ara Pietatis Augustae", 1. Jh. n.Chr.,
eingemauert in der Gartenfassade der Villa
Medici, Rom
- Abb. 97 Einzug des Kaisers in Rom, aus der Zeit
Marc Aurels, Attikarelief von der Nordseite
des Konstantinbogens, Rom
- Abb. 98 Institutio Alimentaria, 99/100 n.Chr.
Relief von der Nordost-Seite des re. Pfeilers
des Trajansbogens, Benevent
- Abb. 99 Tullio Lombardo, ca. 1496.
Relief vom Grabmal Giovanni Mocenigo,
S. Giovanni e Paolo, Venedig





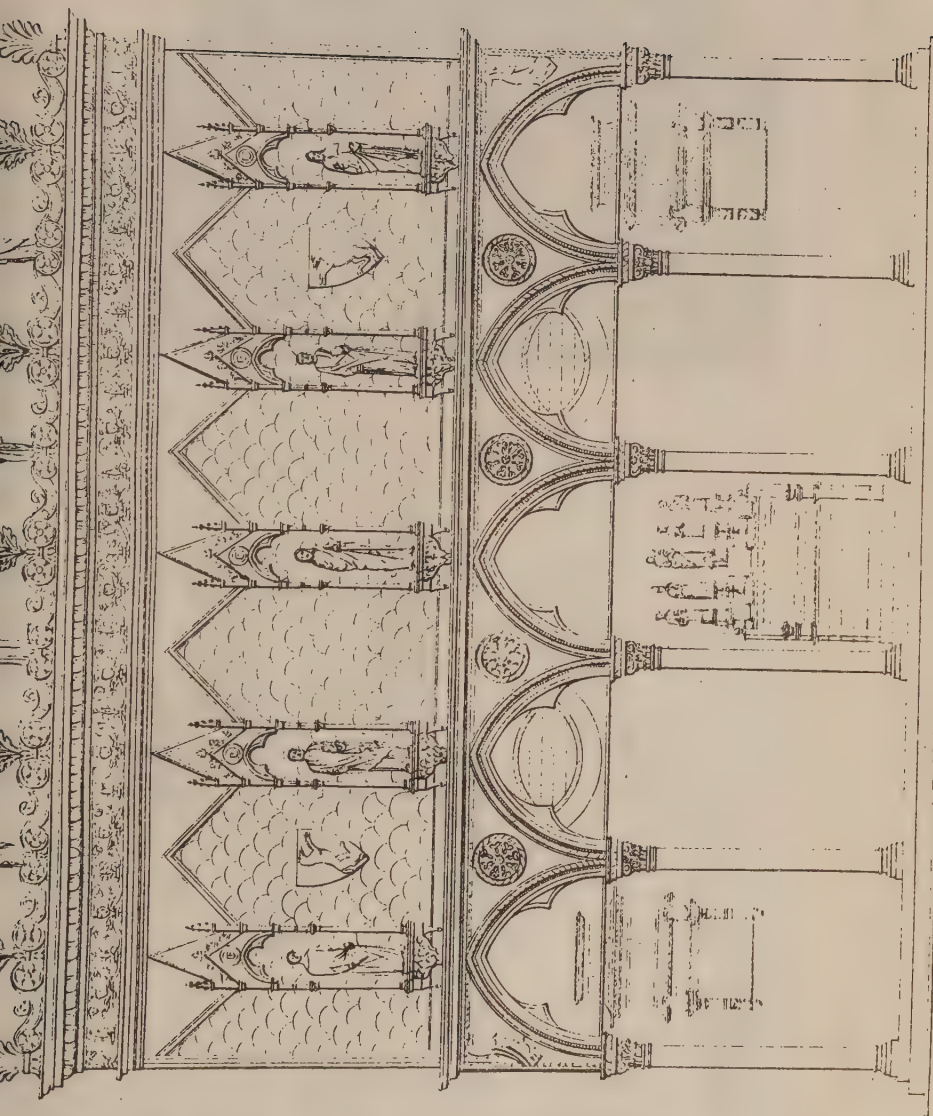
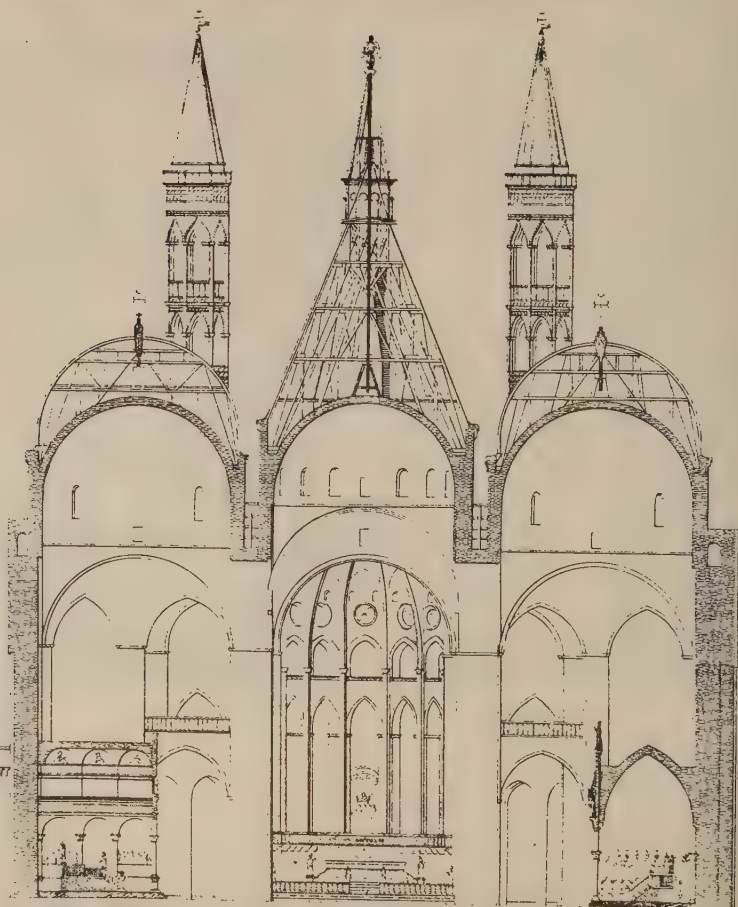
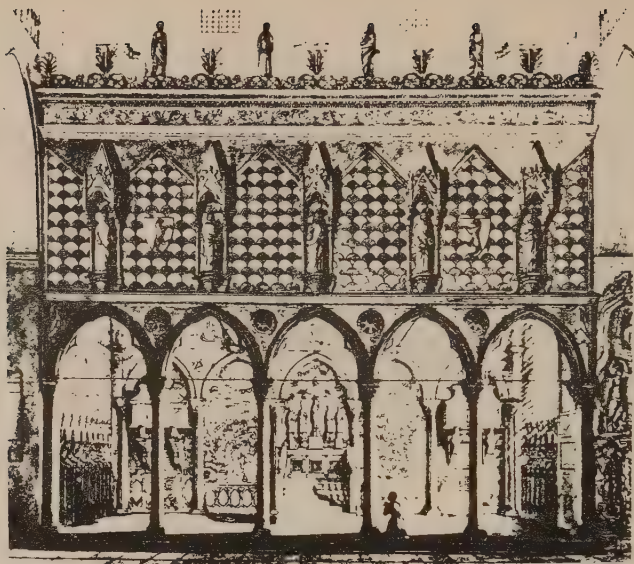


Abb. 4



Antonio Minelli	Dentone + Cosini	Cattaneo + Campagna	Jacopo Sanso- vino	Minelli + Sanso- vino	Tullio Lombardo	Tullio Lombardo
Übergabe des Ordens- gewandes	Wunder der erretteten Ehefrau	Wunder von Lissabon	Erweckung des Mädchens Eurilla	Erweckung des Knaben Parisio	Wunder des Geiz- halses	Bein- Wunder
(1512/13- 1519)	(1524- 1536)	(1571- 1577)	(1536- 1563)	(1520- 1536)	(1520- 1525)	(1500- 1505)
						Mosca + Stella
						Antonio Lombardo
						Glas- Wunder
						Wunder von Ferrara
						(1520- 1529)
						(1500- 1505)



Abb. 7



Abb. 8



Abb. 9

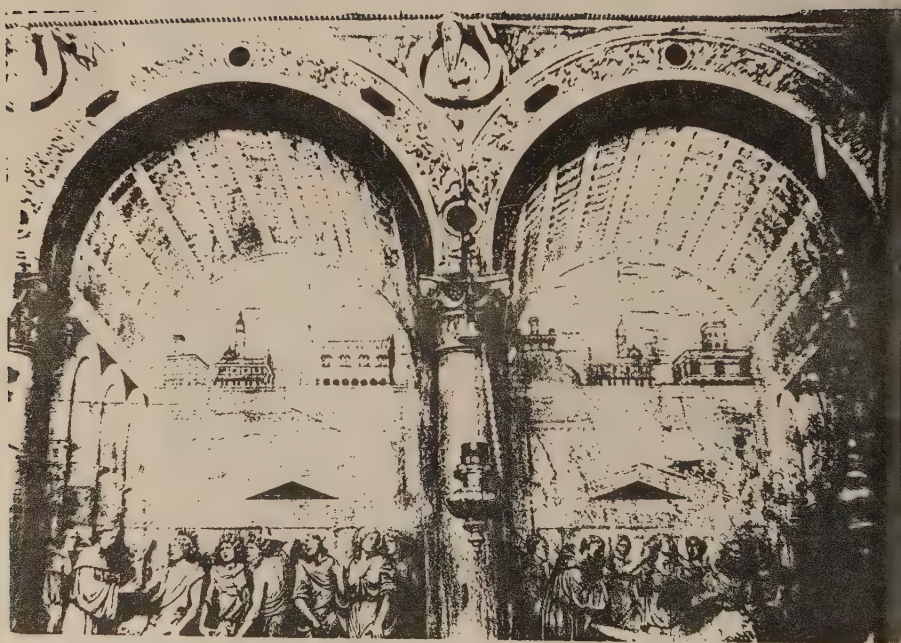


Abb. 10



Abb. 11



Abb. 12



Abb. 13



Abb. 14



Abb. 15



Abb. 16



Abb. 17



Abb. 18



Abb. 19



Abb. 20



Abb. 21



Abb. 22

Abb. 23



Abb. 24



Abb. 25



Abb. 26



Abb. 27a

Abb. 27b



Abb. 28



Abb. 29



Abb. 30



Abb. 31



Abb. 32



VXOREM VITIO SUSPECTAM PURGAT AB OMNI
 DUM IUBET INFANTEM DIVVS ADIRE PATREM

Abb. 33



Abb. 34



Abb. 35



Abb. 36



Abb. 37



Abb. 38



Abb. 39



Abb. 40



Abb. 41



Abb. 42



Abb. 43



Abb. 44



Abb. 45



Abb. 46



Abb. 47



Abb. 48



Abb. 49



Abb. 50



Abb. 51



Abb. 52



Abb. 53



Abb. 54



Abb. 55

Abb. 56a



Abb. 56b



Abb. 57



Abb. 58



Abb. 59



Abb. 60

Abb. 61



Abb. 62



Abb. 63



Abb. 64





Abb. 65

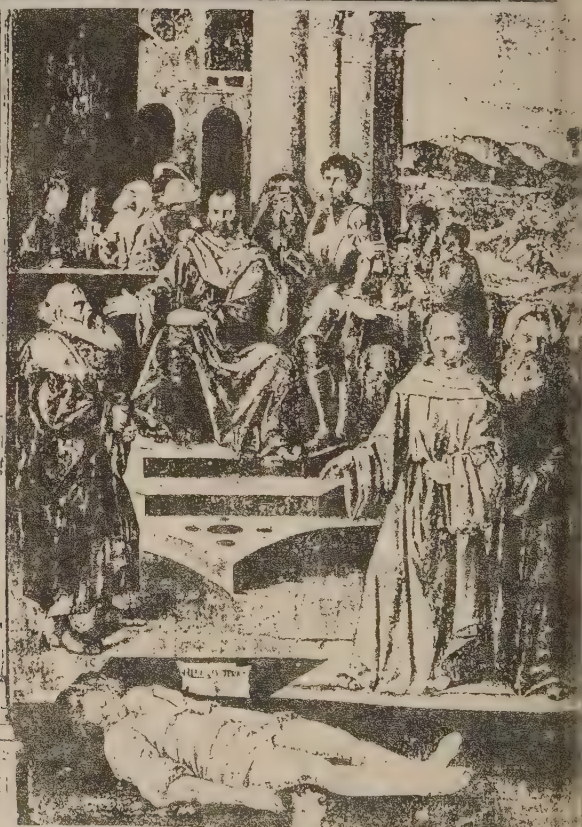


Abb. 66



Abb. 67



Abb. 68

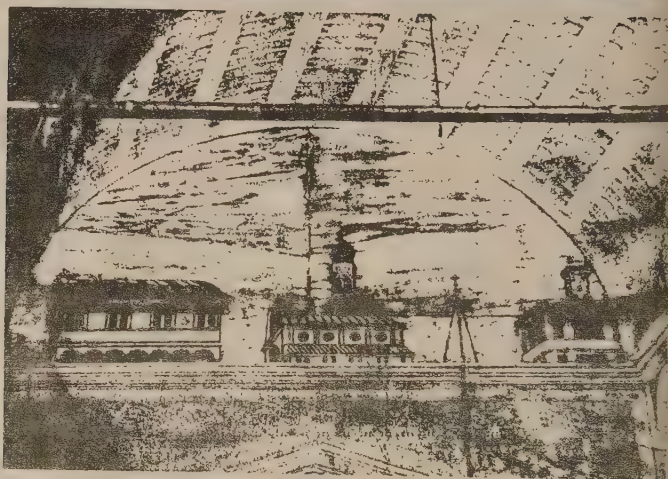


Abb. 69



Abb. 70



Abb. 71



Abb. 72



Abb. 73



Abb. 74

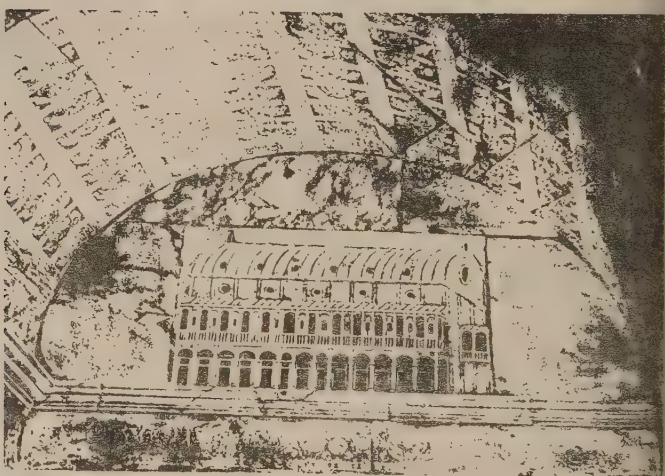


Abb. 75



Abb. 76

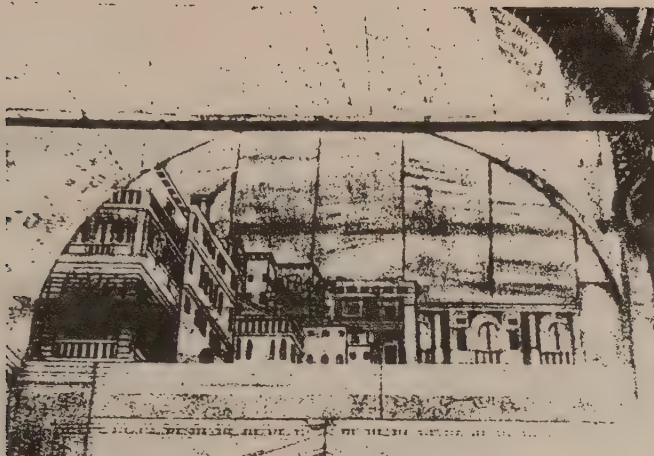


Abb. 77



Abb. 78



Abb. 79



Abb. 80



Abb. 81



Abb. 82

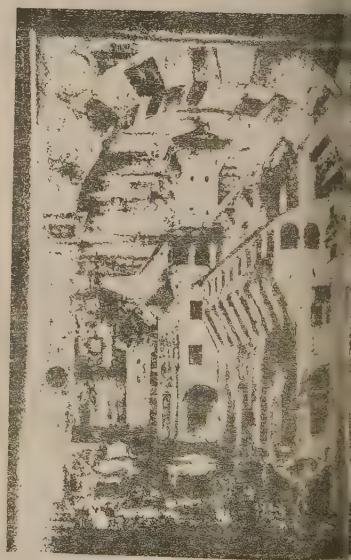


Abb. 83



Abb. 84

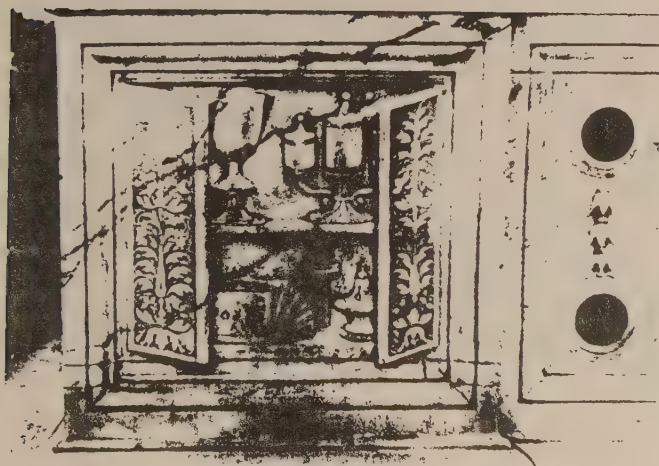


Abb. 85

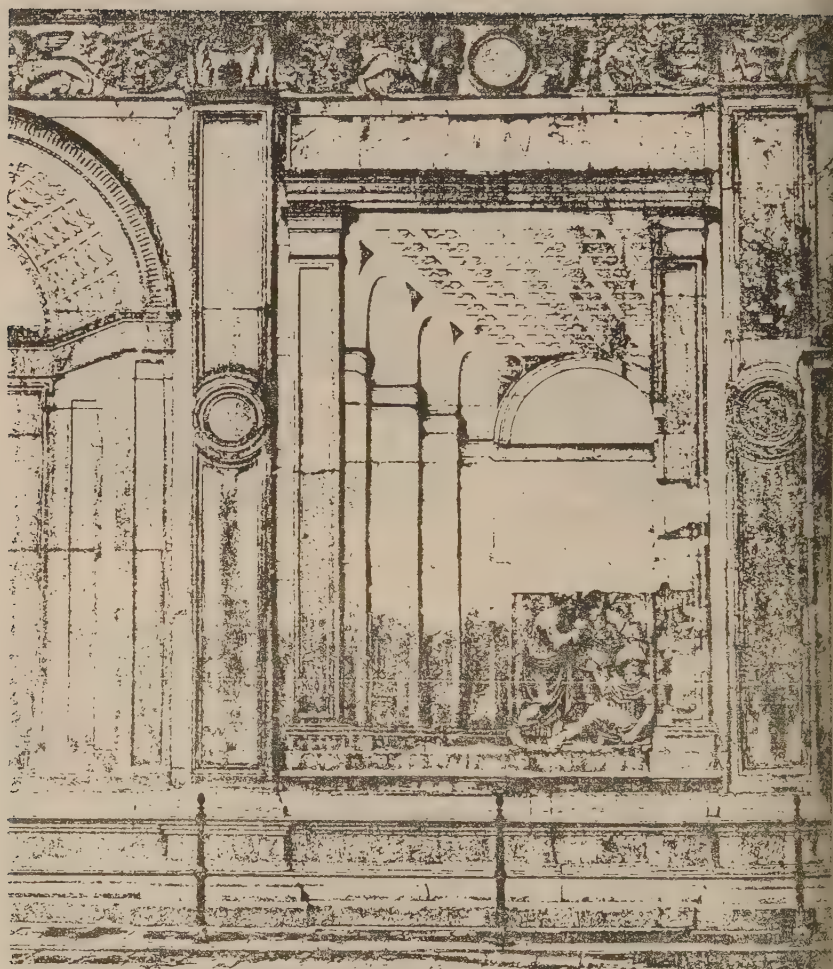


Abb. 86



Abb. 87



Abb. 88

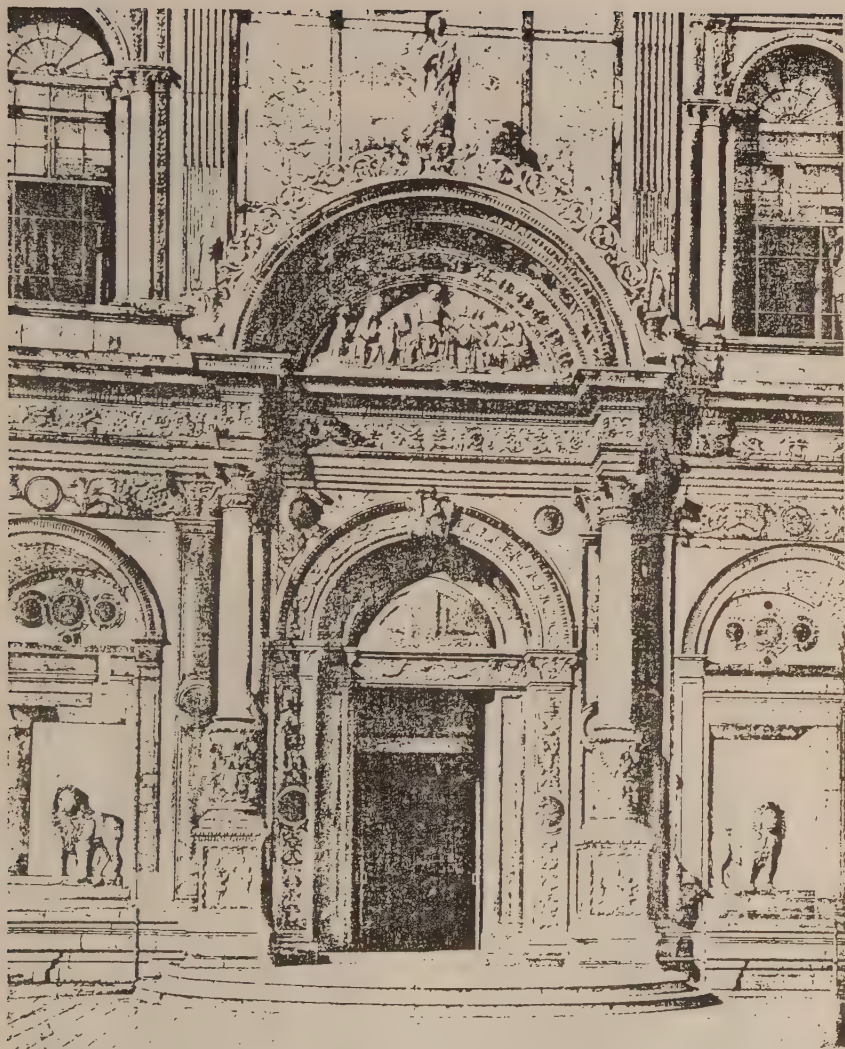


Abb. 89



Abb. 90



Abb. 91



Abb. 92



Abb. 93



Abb. 94



Abb. 95



Abb. 96



Abb. 97



Abb. 98



Abb. 99

Lebenslauf

Ich wurde am 17. September 1955 in Neustadt/Weinstraße als Sohn des Fotografen Karl Stepan und seiner Frau Ruth, geb. Berger, geboren. Nach vier Klassen Volksschule besuchte ich das Staatliche Nordpfalzgymnasium in Kirchheimbolanden, wo ich 1974 das Abitur bestand. Danach absolvierte ich einen 16-monatigen Zivildienst. Im Sommer 1976 nahm ich in Tübingen ein Studium der Kunstgeschichte und Germanistik auf - Archäologie trat später noch hinzu - und wechselte nach fünf Semestern an die Ludwigs-Maximilians-Universität in München. Hier betreute seit dem Sommersemester 1980 Herr Prof. Dr. Huse meine Untersuchung zu den Reliefs der Cappella del Santo. Lehrveranstaltungen besuchte ich in Tübingen u.a. bei den Professoren Schwager, Hoffmann, de Chapeaurouge, Ost, Hausmann und Brinkmann, in München bei Prof. Huse, Bauer, Sauerländer, v. Graeve, Zanker und Müller-Seidel.

